دراسة

#946

كولن ويلسون

# الكتب في حياتي

THE OUTSIDER

COLIN WILSON

ترجمة: حسين شوفي

تقديم: لطفية الدليمي



مكتبة




مكتبة | سُر مَن قرأ

#946

الكُتُب في حياتي





اسم المؤلف: كولن ويلسون — Author: **Colin Wilson**

عنوان الكتاب: الكُتُب في حياتي — Title: **The Books in My Life**

ترجمة: حسين شوفي — Translated by: **Hussein Choufi**

تقديم: لطفية الدليمي — Presented by: **Lutfiya Al-Dulaimi**

الناشر: دار المدى — P.C.: **Al-Mada**

الطبعة الأولى: 2021 — First Edition: **2021**







للإعلام والثقافة والفنون

*Al-mada for media, culture and arts*

بغداد: حي أبو نواس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141

Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141

+ 964 (0) 770 2799 999   + 964 (0) 780 808 0800

+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: بشامون - شارع المدارس

Beirut: Bchamoun - Schools Street

+ 961 175 2617   + 961 706 15017

+ 961 175 2616

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار

Damascus: Karjieh Haddad Street - from 29 Ayar Street

+ 963 11 232 2276   + 963 11 232 2275

+ 963 11 232 2289   ص.ب: 8272

كولن ويلسون

مكتبة | سُر مَن قرأ

# الكُتُب في حياتي

#946

ترجمة : حسين شوفي

تقديم : لطفية الدليمي



الإهداء

إلى فرانك ديماركو...

مع كلّ العواطف المكتنزة بالحب

# المحتويات

# تقديم

- لطالما تخيّلتُ أنّ الجنّة هي مكتبة

**• خورخي لويس بورخس**

- كتبي هي بيتي الذي أجد فيه السكينة الكاملة

**• ألبرتو مانغويل**

- الكتب هي السحر المحمول الفريد في نوعه

**• ستيفن كينغ**

- أعتقد وعلى نحو ثابت الرسوخ أن الحلول
الناجعة لأعمق مشاكلنا تكمن في المعرفة - في
قدرات العقل اللامحدودة

**• كولن ويلسون**

الكتاب هو جنة اللذة الفردوسية وتوأم العوالم الساحرة التي لا تحدّها حدود جغرافية أو ذهنية، ولا أظنّ أن كاتباً أو عالماً أو أي مشتغل في أي حقل معرفي لم يمسّه مذ كان طفلاً ذلك المسّ الطهراني المقترن بهَوَس عشق القراءة والكتاب، وقد يحزن المرء وينتابه الكدر والغم إذا ألمّت به ضائقة مالية أو صحية؛ ولكن لا أحسب همّ المرء الشغوف بالكتاب إلا أعظم بكثير وعصياً على المقارنة مع أيّ همّ سواه فيما لو فقد شغفه بالكتاب، وربما يناظر فقدان الشغف بالقراءة والكتاب حالة فقدان حبيب يسكن شغاف القلب.

أتاحت لي ترجمتي للسيرة الذاتية للكاتب - الفيلسوف كولن ويلسون التي نُشِرت بعنوان (حلمُ غايةٍ ما) عن دار المدى عام 2015 ملامسة عوالم

فكرية وفلسفية غير مطروقة لي، وقد أبانت لي سيرته حجم الثراء المعرفي الذي يحتكم إليه الرجل، ويعود جلّ ذلك الثراء لقراءاته المتعددة وعشقه للكتاب وهو لمّا يزل يافعاً بعد، وتزخر السيرة الذاتية بعناوين كثيرة لكتب أشار إليها الكاتب في ثنايا حديثه عن وقائع حياتية خاصة به، وأراني اليوم مقتنعة بما صرّح به ويلسون بشأن جدب الحياة الثقافية البريطانية وافتقارها إلى تناول عالم الأفكار على عكس الثقافة الفرنسية أو الألمانية، وبعد إكمالي ترجمة سيرته الذاتية لم أجد كتاباً غير مترجم للكاتب يستوفي كل المتطلبات الخاصة بالترجمة مثل كتابه **(الكتب في حياتي The Books in My Life)** وبخاصة أن الكثيرين من الكُتّاب المرموقين قد كتبوا كتباً رائعة بشأن دور الكتب في حياتهم ومن هؤلاء (هينري ميلر) الذي يستشهد به ويلسون في الفصل الأول من كتابه هذا.

لطالما قيل من قبل إنّنا لسنا سوى نتاج تجاربنا المتراكمة، ومن الطبيعي أن يختصّ الكتاب والقراءة بحيّز مهم في تلك التجارب، وعلى ضوء هذه الفكرة يمكن النظر إلى كتاب (الكتب في حياتي) الذي كتبه الكاتب الراحل كولن ويلسون: يحكي الكاتب في كتابه هذا (الذي يعدّ جزءاً مكملاً لسيرته الذاتية) عن الأعمال التي شكّلت بناءه الذهني وتوجهاته الفلسفية منذ أن كان صبياً يافعاً وهو المعروف بنهمه المبكر للقراءة؛ فقد حوى منزله في كورنوال ما يزيد على الثلاثين ألف مجلد (إلى جانب الآلاف من الأسطوانات الموسيقية)، وقد سرد الرجل في الفصل الافتتاحي الأول حكاية بداية عشقه للكتاب وتجميع الكتب حتى فاضت جدران منزله بها وصارت (مصدّات للشمس) على حسب تعبير زوجته!!. عاني ويلسون حيرة عظيمة بشأن الكتب التي يبتغي الحديث عنها في كتابه هذا – وهي حيرة لابد عاناها كل من تصدّى لكتابة كتاب يحكي فيه عن الكتب التي أثّرت في بواكير تشكّل حياته الذهنية والمهنية، وتتعاظم الحيرة فيما لو كان الكاتب متفرّغاً للكتابة والكتاب وعالم الأفكار اللصيق بهما مثل التوائم السيامية، وقد تحسّستُ في غير موضع من الكتاب مدى الحيرة التي ألمّت بالرجل وهو ينتقي الكتب التي شاء الحديث عنها في كتابه هذا وأظنه اختار في نهاية الأمر نخبة من الكتب التي تشكّل توليفة متباينة رمى من ورائها جعل القارئ يدرك

الطيف الواسع من التخوم المتباينة التي يمكن أن يلامسها القارئ؛ وهكذا نقرأ في كتاب ويلسون عن أساطير متخيلة مثل أسطورة (ويلسون) الذي شغل الناس طويلاً، أو عن أساطير أدبية حقيقية مثل (جويس) أو (شو) أو (دوستويفسكي) أو (الأخوين جيمس) أو (سارتر) أو (هيمنغواي)، كما نقرأ عن شخصيات مؤثرة تم تجاهلها بطريقة محزنة للغاية مثل (أرتسيباتشيف)، ويمرّ بنا أيضاً عالم المغامرة الرفيعة وبطلها (جيفري فارنول) الذي يفرد له ويلسون فصلاً في الكتاب،،،،، إلخ، ولا ينسى ويلسون أن يخبرنا في سياق قراءاته للكُتّاب عن المواضع التي أثرت فيه عميقاً أو تلك التي ارتأى أن ينأى بنفسه عنها في بواكير مراهقته؛ لذا يمكن اعتبار كتابه هذا أطروحة نقدية إلى جانب كونه فصولاً مكملة لسيرته الذاتية.

من الطبيعي أن يكون خيار ويلسون للكُتّاب والموضوعات في كتابه هذا مؤسساً على ذائقته الشخصية بالكامل، ولا يمكن أن يخفى على القارئ المدقق نشوة ويلسون وشغفه في تفنيد النزوع السلبي المقترن بالعبثية والعدمية غير المنتجتين واللتيْن صارتا السمتين الملازمتين لعقود عدة في القرن العشرين (وبخاصة العقدان الخمسيني والستيني، ومن قبلهما الحقبة اللاحقة للحرب العالمية الأولى)، ولم يدّخر ويلسون جهده في توضيح أساس هذه النزعة السلبية التي نمت جذورها في الفكر الوجودي الوارث لتقاليد الرومانتيكية الأوروبية في القرن التاسع عشر والتي ركّزت المفاهيم الذاتية والأنوية السلبية وجعلتها تستحيل أوهاماً ذهانية خطيرة.

يعرف جميع القرّاء أن قراءة الكتاب تنطوي على خصال ممتعة تبعث البهجة في القلب، ولعل واحدة من أهم هذه الخصال أن قراءة الكتاب تقود إلى المزيد من القراءة والتنقيب في كتب أخرى فيما يشبه المتسلسلة اللانهائية؛ وهذا هو ما أراد ويلسون التأكيد عليه بوضوح وبخاصة في الفصل الخاص بِـ(شرلوك هولمز) حيث يصرّح ويلسون أن عُدّته الاستنتاجية في البحث عن الكتب بعد قراءته لكتاب محدّد باتت تشبه وسائل هولمز في الكشف عن الأحجيات: على سبيل المثال تقود قراءة إليوت إلى اكتشاف كل من (هولم) و(الباغافاد غيتا) و(إيرنست هيمنغواي). إن رغبة ويلسون العظيمة في القراءة لم تكن تعرف حدوداً مثلما نتحسّس في قراءتنا لفصول

هذا الكتاب، وإن رغبته في تحقيق الذات وتخليق بصمة ذاتية له إلى جانب تسكين مرجل الأفكار الذي يغلي بداخله - كل هذه الأمور جعلت ويلسون يندفع في قراءة أي كتاب يمكن أن تطاله يداه، وأعتقد اعتقاداً حاسماً أنّ ويلسون نجح في كتابه هذا بكشف المفاعيل المدهشة للكتب في حياته والطريقة التي دفعته بها إلى ارتقاء الذرى الفكرية التي بلغها لاحقاً وكتب عنها في سلسلة كتبه التي جاوزت المائة والأربعين كتاباً.

أجد من المناسب في ختام هذا التقديم أن أنقل العبارات التالية التي زيّنت بها دار النشر (هامبتون رودز) الغلاف الأخير لكتاب ويلسون:

«نشأ الكاتب كولن ويلسون الذي حقق مبيعات كبيرة في حياته وسط عائلة تنتمي لبيئة عمّالية، ولم يتيسّر له سوى القليل للغاية من التعليم الرسمي؛ غير أنه ومنذ أن كان طفلاً يافعاً جنح نحو الكلمة المطبوعة التي رأى فيها مَعيناً لن يخذله في استكشاف الأسئلة الإشكالية اللامحدودة التي تجود بها الحياة، وتضم مكتبة ويلسون اليوم (المقصود عام 1998 وهي سنة طبع الكتاب) نحواً من عشرين ألف مجلّد بضمنها ثمانون عنواناً لكتب هي مؤلفاته الخاصة.

إن أعمال ويلسون طوال حياته كانت بحثاً دؤوباً في حالات الإدراك العليا، وقد ساهمت بصيرته الرؤيوية وشغفه بالمساءلة والتقصّي المتواصل في حقول الوعي والأدب والفلسفة في بعث روح الاستنارة الملهمة لعقول عديدة. في كتابه هذا (الكتب في حياتي) يعاود ويلسون مراجعة الكتب التي مثّلت تحدياً جدياً له وساعدته على تشكيل حياته ورؤاه؛ فيبتدئ بالروايات الأساسية التي قرأها بنهم في صباه، ثم يعرّج على (مارك توين) و(آرثر كونان دويل)، وبعدها يبلغ (نيتشه)، (جويس)، (سارتر)، (شو)،،،،، الخ، ويمكننا أن نلمح منذ البدء أن ويلسون قد حمل مبكّراً عبء قراءة الأعمال التي ترمي لتأكيد قدرة المرء على التأثير الإيجابي في حياته وحياة العالم الذي حوله أيضاً وبطريقة مدركة وواعية، ويوفر لنا ويلسون في كتابه هذا القدرة على التدقيق في الكتب التي قرأها وهو يجتاز عتبات الصبا نحو البلوغ والانبثاق ككاتب، ولا ينسى أن ينقل إلينا محتوى السحر المكنون في ماهية تلك الكتب.

إن كتاب (الكتب في حياتي) هذا هو نظرة مدهشة ومفعمة بالرؤى للكيفية التي يمكن بها لحياة أثرتها القراءة الجادة والشغوفة أن تشكّل هياكل أفكارنا وقلوبنا وأرواحنا وكلّ ما نعتقد بضرورته وأهميته في هذه الحياة...».

لطفية الدليمي

عمّان، الأردن
1 كانون الثاني (يناير) 2021



# 1. كم عدد الكتب التي تُعَدُّ كثيرة؟

في عام 1950، وبدفعٍ من نصيحة مكتبيٍّ يعمل في لوس أنجلوس، انطلق (هينري ميلّر) في إعداد قائمةٍ بمائة كتاب من الكتب الّتي عدّها الأكثر تأثيراً في حياته، وكما يحصل في العادة اشتطّ ميلّر كثيراً واندفع بعيداً عن مخطّطه الأوّلي وكتب مجلّداً بثلاثمائة صفحة عنوانه (الكتبُ في حياتي). سجّل ميلّر ملاحظةً في مقدّمة كتابه هذا يقول فيها إنّ كتابه سيتطوّرُ إلى مجلّدات عديدة في خضمّ السنوات القليلة اللّاحقة؛ ولكنّ الحقيقة أنّ المجلّد ظلّ يُطبع بحجمه الأصليّ ولم تحصل أيُّ إضافات عليه كما لم تظهر أيّ مجلّدات لاحقة تكملُ ما ابتدأه ميلّر في عمله الأصليّ، وأرى أنّ بإمكاني تفهّم دوافع ميلّر الكامنة وراء ذلك: عندما بدأتُ أنا ذاتي بعمل قائمةٍ لأكثر الكتب تأثيراً في حياتي كنت توقّعتُ في البدء أن تكون في حدود العشرين كتاباً، وعزمتُ أن أُرفقَ مع كلّ كتاب مقالة وافية لاتتجاوزُ دزينة من الصفحات، وبعدما انطلقتُ في وضع قائمة أوّلية بالكتب المطلوبة رأيتُ نفسي أدوّنُ خمسين عنواناً من الكتب دفعة واحدة ومن دون أن أتوقّف ولو لبرهة قصيرة وتبيّنتُ أنّ بالإمكان بكلّ بساطة أن أضيف خمسين عنواناً آخر من غير كثير جهدٍ أو إعمال نظر طويل، وكان هذا يعني أنّ كتابي الموعود عن حياتي مع الكتب سيكون مجلّداً بألف ومائتي صفحة في أقلّ تقدير، ولك أن تعلم بعد كلّ هذا كم كان ينبغي أن أمارس من جهد وانضباط لكي أقلّل عدد العناوين بغية جعل الكتاب في حجم مقبول وقابل للتداول السهل.

لطالما كنتُ طوال حياتي شخصاً مهووساً بالكتب وهو الأمر الّذي يجيب عن سبب امتلاكي لرفوفٍ كثيرة للكتب في بيتي تحوي ما بين عشرين إلى ثلاثين ألف كتاب، ويمكن لك أن تتصوّر الحال إذا عرفتَ أنّ كلّ غرفة

في بيتي تحوي رفوفاً متخمة بالكتب - غرف النوم ليست مستثناة من هذا الوصف - حتى بات يعدُّ مستحيلاً من الناحية الواقعيّة إيجادُ فسحة لإضافة أيّة كتب جديدة، ويوجد - إلى جانب الكتب - بضعة آلاف من الأسطوانات والشرائط الفديوية وهي كلّها صارت تمثّل مشكلة تخزينيّة جدّية بالنسبة لي، ومن الطبيعيّ للغاية أن الزائرين يسألونني في كلّ مرّة يرون فيها هذه الرفوف من الكتب: «كولن، هل قرأت هذه الكتب كلّها؟»، وحينها يتوجّبُ عليّ أن أوضّح الأمر كلّ مرّة: العديد من هذه الكتب تخدمني كمراجع أعود إليها عند الحاجة طالما أنّ المكتبة العامّة بعيدة عن منزلي ولا أستطيع الوصول إليها متى كنتُ في حاجة للنظر في أحد الكتب المرجعيّة، وأنّ البعض الآخر من الكتب اقتنيتُهُ على أمل قراءته لاحقاً عند تيسّر الوقت (مثل مجموعة كتب السير والتر سكوت الّتي لم أقرأها لليوم)، ولكن إذا كان يتوجّب عليّ قول الحقيقة فإنّني قرأتُ فعلاً معظم تلك الكتب وهذا يعني بالضرورة أنّني لو أردتُ الحديث عن الكتب الأكثر تأثيراً في حياتي لتوجّب عليّ فعلاً المضيّ في كتابة بضعة مجلّدات عنها وليس أقلّ من ذلك أبداً.

دعوني الآن أوضّح كيف توطّدت علاقتي الحميمة مع الكتاب: لأربعين سنة خلت كنتُ أنا وزوجتي جوي Joy نعيشُ في منزل ريفيّ صغير قرب البحر بعد أن غادرنا لندن للعيش في كورنوال Cornwall مدفوعين بطلب السكينة بعد الضجّة الّتي رافقت نشر كتابي الأوّل (اللامنتمي) عام 1956، وحصل أن الشخص الّذي استأجرنا المنزل الريفيّ منه كان شاعراً يعمل لدى ناشر في لندن وكان لديه حنينٌ جارف للعودة إلى بلدته، وكان الاتّفاق بيننا أنّنا سنستأجرُ منزله لمدّة سنتيْن وإذا لم يجد في نفسه رغبة في العودة فإنّ العقد سيمتدّ لسنتيْن أخريين. كان المنزل الريفيّ مصمّماً على الطراز الإليزابيثيّ وكانت جدرانه مبنيّة من كتل رمادية اللون مصنوعة من نوع خاص من الطين المفخور وبسماكة قدميْن، وكان ثمّة جدول ماء صغير ينساب أمام الباب الأماميّ للمنزل مالئاً الفضاء بصوت خرير الماء الهادئ وكانت بضعُ بقراتٍ ترعى في الحقل المقابل لسفوح التلال القريبة من المنزل. كان أوّل ما فكّرتُ فيه وعزمتُ على تنفيذه فعلاً هو صنعُ رفّ في غرفة الطعام لوضع الكتب الّتي جئتُ بها من لندن، وكانت لديّ أيضاً حوالي

المائتين من أسطوانات الغراموفون الذي لم يكن مضى على تصنيعه سوى عقد من السنوات، وكان من أوائل الأمور الّتي أقدمتُ عليها بعد تسلّمي لدفعة من مكافأتي على كتاب (اللّامنتمي) أنّني اقتنيْتُ جهاز غراموفون حديثاً مع أسطواناتٍ للموسيقى المفضّلة لديّ: سيمفونيّات برامز، بروكنر، ماهلر، ورباعيّات بيتهوفن وسوناتاتُهُ على البيانو، إلى جانب عملَيّ فاغنر العظيمَيْن فالكيري **Valkyrie** وشفق الآلهة **Gotterdammerung**. لم يكن في المنزل من مصدر للكهرباء لأنّه كان يبعد حوالي الميل عن أقرب طريق رئيسيّ لذا استعضنا عن الكهرباء بدزينة من البطاريّات ومحوّلة للطاقة لتحويل التيّار الكهربائي المستمر إلى متناوب كما امتلكنا داينمو كهربائيّاً لشحن البطاريّات متى ما فرغت من الطاقة.

كان عيشنا في منزلنا الريفيّ مبعث ارتياحٍ عميقٍ لنا وبخاصّة بعد النجاح اللافت للنظر الّذي قوبل به كتابي الأوّل رغم أنّ الأمر لم يكن ليخلو من بعض المنغّصات المتوقّعة: ظهرت أولى المراجعات لكتابي في ذات اليوم الّذي ظهرت فيه مراجعات مسرحيّة (جون أوزبورن) الشهيرة (انظر وراءك بغضب) وراحت الصحافة تطلق علينا ما بات يعرف تقليديّاً بالشباب الغاضب رغم أنّ هذه الصفة لم تكن لتنطبق على حالتي على الإطلاق؛ إذ لم تكن ثمّة مشتركاتٌ بيني وبين المسرحيّ أوزبورن وجماعته: كينغزلي إميس وجون وين، ولطالما رأيت نفسي كاتباً مهووساً بعالم الأفكار وأعمل في ذات اتّجاه التقليد الأوروبي كما عمل سارتر وكامو، ولكنّ المشكلة معي كانت في انعدام التقاليد الثقافيّة التي تعنى بتأريخ الأفكار في بريطانيا على عكس الحالة السائدة في الثقافة الفرانكوفونية. جاء نجاح كتابي (اللّامنتمي) كضربة حظّ غير متوقّعة، وفي الوقت الّذي انتقلْتُ أنا وزوجتي للعيش في منزلنا الريفيّ في كورنوال بعد تسعة أشهر من نجاح (اللامنتمي) أدركتُ أنّني كنت أعملُ في فراغ بقدر ما كانت بريطانيا معنيّة بالأمر، وبعد أربعين عاماً من ذلك الوقت لا أزال أشعر أنّ بريطانيا ليست تلك البلاد الّتي تمنح لتأريخ الأفكار ما يستحقّ من رعاية واهتمام فائقَيْن وما زلتُ أرى في نفسي مثالاً قياسيّاً لِـ(لا منتمٍ) حقيقيّ مثلما فعلتُ طوال حياتي.

مكثتُ أنا وزوجتي جوي في المنزل الريفيّ في كورنوال لسنتَيْن كاملتَيْن،

وفي ربيع عام 1959 سرتْ إشاعاتٌ أنّ الشاعر مالك الأرض الّتي يقوم منزلنا فوقها ينوي التصرّف بها لأغراض خاصّة به فما كان منّا إلّا أن نكاتبه في حقيقة الأمر لنتبيّن مدى صدقيّته، ولأنّ الرجل كان شاعراً فقد كان كسولاً كما هو متوقَّعٌ من الشعراء ولم يُحمِّلْ نفسه عناء الإجابة على سؤالنا، وكنت آنذاك منهمكاً في كتابة روايتي (طقوس في الظلام) الّتي تحكي عن قاتلٍ مهووس جنسيّاً يماثل جاك السفّاح (**جاك السفّاح: هو الاسم الأشهر الذي أطلق على قاتل متسلسل مجهول الهوية كان نشطاً في المناطق الفقيرة جداً في منطقة وابت تشابل وحولها في لندن سنة 1888، المُراجِعة**)، لذا تكفّلت جوي بالبحث عن منزل آخر يصلح لسكننا، وبعد ظهر أحد الأيّام عادت لتخبرني أنّها عثرت على منزل مناسب في قرية مجاورة عندما رأت رقعة مثبّتاً عليها عبارة «للبيع» أمام أحد المنازل، وبعد أن أجالت جوي النظر في المنزل عبر البوابة صدمت لأنّه كان أكبر بكثير من حاجتنا فقرّرت المغادرة لكنّ صوتاً من داخل المنزل استوقفها فرأت أنه من غير اللائق المغادرة فاستدارت وذهبت عبر البوّابة لتطرق على الباب الداخليّ؛ فما كان من أحد ساكني المنزل إلّا أن يفتح الباب ويدعوها لتناول قدح من الشّاي. كان مالكا الدار ثنائيّاً من برايتون أكبر من أعمارنا أنا وزوجتي وقد قرّرا بعد تقاعدهما قضاء سنواتهما القادمة في هذه الدار الريفيّة ولكنّهما وجداها بعد فترة من الإقامة فيها مدعاة لشعورهما العميق بالوحدة فقرّرا بيعها والعودة ثانيةً إلى حياة المدينة الصاخبة. وجدت جوي الثنائيّ فاتناً وجذّاباً ولكنّها رأت أنّ المنزل كان أكبر بكثير جدّاً ممّا نحتاج وكان سيكلّفنا أكثر ممّا يمكننا دفعه؛ فقد كان يتطلّب دفع أربعة آلاف وخمسمائة جنيه أسترلينيّ وهو ضعف السعر السائد للمنازل المعروضة للبيع لدى سمسار العقارات في تلك المنطقة، وعندما أخبرتني جوي بالأمر لمعت عيناي فرحاً وقلت لها «هذا خبر طيّب، كثيرٌ من الغرف الّتي تكفي لكتبي أيضاً!!»، وانطلقنا أنا وجوي عصر ذات اليوم لمعاينة المنزل: كان المنزل ينتصبُ وسط أرضٍ مساحتها إيكران (**الإيكر يساوي 4046 متراً مربّعاً، المُراجِعة**) ولم تكن ثمّة منازل حوله وكانت أمام المنزل حقولٌ فسيحة ممتدّة حتى ساحل البحر، ولم يكن المنزل ذلك المنزل الجذّاب رغم عدم مضيّ أكثر من ستّ سنوات على بنائه

المشيّد من الكتل الخرسانيّة الرماديّة الّتي طلِيت لاحقاً بلون أخضر فاتح ولكنّ امتيازه الوحيد -كما رأيت أنا ووافقتني جوي في ذلك- أن المنزل كان يضمّ فسحة كافية تكفي لإيواء الآلاف من كتبي الأثيرة. كنّا نملك القليل من المال آنذاك وتفاقمت أحوالنا الماليّة بعد أن لاقى كتابي الثاني (الدين والمتمرّد) هجوماً قاسياً حتّى إنّه لم يُطبع طبعة ثانية ولكن مع هذا كان في مقدورنا الحصول على قرض عقاريّ فمضينا بقوّة وقرّرنا شراء المنزل، وهذا ما حصل فعلاً، وانتقلنا إلى منزلنا الجديد أنا وزوجتي والداي اللّذان دعوتهما للعيش معنا، وبدأتُ أوّل ما بدأت في نصب رفوفٍ لكتبي في كلّ غرف المنزل، وكانت العادة عند زيارة أيّة قرية قريبة منّا أن أسأل عن المكتبة فيها وعند عودتنا كانت السيّارة في العادة مليئةً بشتّى صنوف الكتب. كان المنزل أوّل الأمر يبدو كبيراً جدّاً بحيث يكون من المستحيل تصوّر إمكانيّة أن يضيق بالكتب يوماً ما، ولكن حصل مع الأيام أن امتلأت الغرف برفوف الكتب فعمدتُ إلى استغلال المساحات المتاحة في مدخل البيت؛ لذا كنتَ ترى الرفوف المليئة بالكتب إلى حافات فوق رؤوسنا ببضع بوصات أينما ذهبتَ حتّى أدركتُ يوماً استحالة إضافة ولو رفّ صغير إضافيّ آخر في أيّ مكان حتّى لو كان في مطبخ المنزل!

قد يتساءل البعضُ: أيّ نوع من الكتب كنتُ أحِبُّ اقتناءه؟ أقول: كنتُ أقتني كلّ الكتب الّتي تتناول الموضوعات الممتعة لي، وكمثال على هذه الموضوعات: الجريمة، وأذكرُ عندما كنتُ يافعاً أنّني قرأتُ كتاباً عن الجريمة عنوانه (الجرائمُ الخمسون الأكثر إثارةً للدهشة في المائة عام المنصرمة)، وأحببت أيضاً كتب الشعر واقتنيتُ المئات منها بدءًا من أعمال شوسر مروراً بملتون وحتّى تي. إس. إليوت. اقتنيتُ آلاف الكتب في الموسيقى، والفلسفة، والسيرة، والتأريخ، والنقد الأدبيّ، والعلوم، وحتّى في الريّاضيّات، وبالطّبع في الرواية أيضاً، وكانت لديّ مجاميعُ كاملة لكلّ أعمال كُتّابي المفضّلين: دوستويفسكي، تولستوي، برناردشو، جي. إج. ويلز، ومازال لديّ بعضٌ من المجموعات الّتي تنتظر القراءة مثل أعمال كارلايل ورسكين.

منذ أن كنتُ طفلاً أحببتُ كثيراً شراء الكتب المستعملة، وهكذا وجدتُ

نفسي في منزلي الجديد الملآن كتباً كمن حقّق أحلامه باقتناء ما يحبّ من الكتب الّتي لطالما حلم بقراءتها، وقد اقتنيْتُ الكتب بلا هوادة كمن يطلب الخلود لأجل أن يتوفّر له الوقت الكافي لقراءة كلّ هذه الكتب. اقتنيتُ أيضاً الكثير من الأسطوانات الموسيقيّة والغنائيّة ابتداءً من كلاسيكيّات بيتهوفن وحتّى آخر إصدارات الجاز، وعندما بلغْتُ منتصف الأربعينات من عمري أدركْتُ أنّني لستُ بقادر على قراءة كلّ تلك الآلاف من الكتب أو سماع تلك الأعداد الهائلة من الأسطوانات وحسبْتُ أنّني لو أدمنْتُ سماع الأسطوانات الّتي لديّ بمعدّل عشر ساعاتٍ يوميّاً فسأحتاجُ ما لايقلُّ عن عشر سنواتٍ لسماعها كلّها!! ومازلتُ حتّى اليوم عندما أسمعُ تقريضاً حسناً لسيمفونيّة بيتهوفن التاسعة مثلاً أو لعمل شتراوس المسمّى Rosenkavalier لا أستطيع مقاومة سطوة الرغبة الجامحة في إضافة هذا الإطراء إلى مجموعتي من الأسطوانات، وأحسبُ أنّ هذه الشهوة الجامحة والمنفلتة تجاه الكتب والأسطوانات هي شكلٌ مخفّفٌ من أشكال الجنون في أقلّ تقدير.

هذا ما حصل في نهاية الأمر إذن: أن أرى نفسي ساكناً في منزلٍ يعجُّ بالكتب والأسطوانات الموسيقيّة في كلّ الأمكنة - في المطبخ وغرف النوم ومدخل البيت حتّى بات يحلو لزوجتي أن تسمّي هذه الأكوام «مصيدة الشمس»!! وبلغ بي الأمر حدّ أنّني لم أعدْ أقرأ أيّة مراجعات حديثة للكتب خشية أن لا أكون قادراً على مقاومة الإغراء العنيف في إضافة المزيد من الكتب إلى منزلنا المتخم بالآلاف منها.

## 2. الحقيقة بشأن ويلسون

على الرغم من أن هوسي بالكتب بدأ معي في وقت مبكر كما أحسب، غير أنني لم أكن واحداً من هؤلاء الأطفال الذين تعلموا القراءة وهم لا يزالون في عمر الثالثة أو الرابعة: تملّكتني في طفولتي على الدوام رغبة طاغية في توجيه جهودي واهتماماتي نحو تلك الأشياء التي لها القدرة على استثارة حماستي فحسب: الكيك cakes، قطع اللعب، الرسوم الهزلية (وبخاصة تلك التي تشبه ميكي ماوس والبطة دونالد)، ومع أنني تعلّمت الأبجدية اللغوية خلال السنتين الأوليين من المدرسة لكني لم أجد في نفسي دافعاً قوياً نحو الكلمات في كتب التهجئة التي كانت بحوزتي آنذاك، ولكن مع كل هذا مضيت أرتقي في إمكاناتي اللغوية إلى الحد الذي مكّنني من قراءة الكلمات التي كانت تُكتَبُ داخل البالونات الخارجة من أفواه الشخصيات الهزلية، واكتشفت حينها -وبالعظيم دهشتي آنذاك- أنني أستطيع قراءة كل الكلمات الخاصة بأية حكاية تُروى إلى جانب صورة جميلة مثيرة للانتباه!، ثم حصل أن مضيتُ أقرأ في مجلة هزلية أسبوعية أخرى غير تلك التي اعتدتُ عليها من قبل، وكانت حروف المجلة الجديدة أصغر من سابقاتها لكني رغم هذا تمكّنتُ من قراءتها بيسرٍ. عندما غدوتُ في حوالي السابعة من عمري وجدتُني أقرأ المجلات الأسبوعية المصمّمة لليافعين البالغين اثنتي عشرة سنة.

بعد سنتين لاحقتين، وعندما كنت بعمر التاسعة أو العاشرة في السنوات المبكرة من الحرب العالمية الثانية، كنت قد غدوتُ قارئاً متحمّساً لصحيفة مخصصة للصبيان تدعى (العرّاف): كانت تلك الصحيفة واحدة من بين خمس صحف على نفس الشاكلة التي تخاطب الصبيان، وكانت كل واحدة

منها تُطبَع في يوم مختلف عن الأخريات من أيام الأسبوع: صحيفة (المغامرة Adventure) يوم الإثنين، صحيفة (العرّاف Wizard) يوم الثلاثاء، صحيفة (المتجوّل Rover) يوم الأربعاء، صحيفة (المُندفع Hotspur) يوم الخميس، صحيفة (القائد Skipper) يوم الجمعة، ولكن صحيفة (العرّاف) بقيت الصحيفة الأكثر تقديراً وحيازة للاعتبار بين طلبة المدارس وكانت هذه الحقيقة تعود كلياً تقريباً إلى سلسلة من الحكايات تدعى (الحقيقة بشأن ويلسون) التي عكفت صحيفة (العرّاف) على نشرها، ثمّ أعقبتها بأجزاء مكملة لها دامت حوالي سنة. كنت كل مساء ثلاثاء حينذاك وعقب عودتي من المدرسة أندفع نحو الوكيل المحلي لتوزيع الصحف لأنقده البنسَين وأستلم نسختي من الصحيفة المفضلة لدي والتي كنت أشرع في قراءتها على الفور وأنا في طريق عودتي ماشياً إلى المنزل، ولم أكن أرفع عينيّ عن الصحيفة إلا عند عبوري الشوارع المكتظة بالسيارات خشية من أن تطرحني إحدى الحافلات أرضاً ثم تدوس عليّ وأنا مستغرق في قراءتي اللذيذة!.

بدأت الحكاية الأولى من سلسلة الحكايات في الصحيفة على النحو التالي: «**ها أنا آخر الأمر قادر على إخباركم بحقيقة ويلسون. لم يظهر على الساحة حتى اليوم من يماثل روعته وجاذبيته في التأريخ الرياضيّ؛ فقد بات اسمه يتردّد على شفاه حتى أولئك الذين قلّما شعروا بأيّة رغبة أو تعاطف نحو أية رياضة من الرياضات المعروفة. إن صور هذا الرجل المدهش باتت ملء السمع والأبصار في كل أنحاء العالم، كما باتت الأفلام التي يظهر فيها تومض ببريقها الساحر على شاشات دور السينما من ملبورن وحتى بالباريسو Valparaiso** (مدينة ساحلية تخدم كميناء بحري، تقع على سواحل تشيلي، المُراجِعة)».

يخدم المقطع الأول من الحكاية في توضيح السبب وراء الإغراء الذي تقدّمه تلك الحكاية لقرّائها من طلبة المدارس اليافعين: فهي افترضت مسبّقاً أن هؤلاء اليافعين كانوا يحوزون من الذكاء ما يمكّنهم من معرفة أسماء مدن مثل ملبورن أو بالباريسو، والحق أن سلسلة الحكايات الكاملة كانت مكتوبة بمستوى ذهني راقٍ يبعث على الإدهاش متى وضعنا في حسباننا أنّ تلك الحكايات كانت مكتوبة في صحيفة تخاطب اليافعين. إن المعرفة غير

المحدودة بشأن اللقاءات الرياضية في أمكنة مختلفة ومتباعدة من العالم عملت على نقل انطباعٍ قوي بالأصالة والتفرّد للقارئين الصبيان، وباختصار كانت حكاية (الحقيقة بشأن ويلسون) تخاطب اليافعين الصغار كما لو كانوا بالغين، لكنّ نقطة الجذب الرئيسية في الحكاية كانت -بالطبع- هي البطل ويلسون ذاته: يبدأ المشهد الافتتاحي في الحكاية بالحديث عن مسابقة رياضية عالمية راحت فيه بريطانيا تخسر معظم مسابقاتها الرياضية، ثم حصل أن مضت مكبّرات الصوت في الإعلان عن سباق الجري لمسافة ميل من غير حواجز، وما إن انطلق المتسابقون بكل قواهم في سباق الجري ذاك حتى قفز شخص غريب فوق الحاجز الذي يفصل بين المشاهدين وساحة السباق وراح يندفع سريعاً في أعقاب المتبارين. كان للرجل وجه ضامر مع عينين تقبعان عميقاً في محجريهما، وكان يرتدي بزّة سباق قديمة سوداء اللون مصنوعة من الصوف تغطي جسمه حتى الكاحليْن - وحدهما قدماه ظلّتا عاريتين من غير لباس الصوف ذاك، وفيما كان المسؤولون الرسميون عن المسابقات ينظرون في وقف السباق راح المتسابق الغريب يندفع بسرعة مذهلة وسرعان ما تجاوز المتسابقين جميعاً. كان جميع النظّارة يحبسون أنفاسهم في انتظار أن ينهار ذلك المتسابق بعد بلوغه خط النهاية لأنهم كانوا مقتنعين قناعة مطلقة بعدم قدرة أي مخلوق آدمي على الاحتفاظ بتلك السرعة الخارقة لأكثر من مائة ياردة، لكن الرجل خيّب ظنّهم؛ فقد استمرّ يجري مثل حصان سباق وراح يقطع الدورة إثر الدورة حتى أكمل الميل كاملاً في ثلاث دقائق وثمانٍ وأربعين ثانية!، وبينما راحت أصوات الجموع الغفيرة تعلو مبتهجة بإيقاعات غليظة وخشنة انهار الرجل الأسود وسقط مغشياً عليه. كان المعلّق الرياضي وهو مراسل صحيفة رياضية أيضاً ويدعى (ويب) هو أوّل من بلغ الرجل الأسود الجاثم على الأرض، وعندما أراد إسعافه فتح الرجل عينيه وسأل: «هل أكملتُ المهمة بأقلّ من أربع دقائق؟»، فأجابه (ويب): نعم لقد فعلتَ، وحينها تنهّد الرجل تنهيدة تنمّ عن ارتياحه، وواضح أنه لم يكن يبتغي الفوز في السباق بقدر ما كان يريد كسر الرقم القياسي المسجّل في تلك المسابقة.

جواباً على بعض الأسئلة التي وُجّهت إليه أفصح الرجل عن حقيقة

اسمه: ويلسون، لكنه رفض التعقيب أو الإدلاء بأية معلومة إضافية (الحقيقة أننا بقينا لا نعلم اسمه الأول)، ثم أبان ويلسون عن رغبته في المغادرة وساعده ويب على النهوض وترتيب أمر مغادرته أرض السباق في سيارته، ولكن عندما أوقف ويب سيارته عند أحد الهواتف العمومية ليكلّم أحد المحررين في الصحيفة التي يعمل فيها، عاد ليجد ويلسون قد اختفى! ولكن لحسن الحظ وجد ويب مفكّرة ويلسون في سيارته بعد أن سقطت من جيبه في غفلة منه، وقد احتوت المفكرة على عنوان في قرية تدعى (ستايلينغ) في يوركشاير، فما كان من ويب إلا أن يقود سيارته على الفور بحثاً عن العنوان وابتغاءً لرؤية ويلسون ثانية، وبعدما بلغ ويب غايته علم من سكّان القرية أن ويلسون يعيش في المستنقعات التي تملأ الأراضي البور المحيطة بالقرية لكن أحداً لم يكن يعلم أين يقيم ويلسون على وجه التحديد، لكن ويب لم يركن للراحة حتى عثر على ويلسون في نهاية المطاف، وكم كانت دهشته عظيمة عندما علم أن ويلسون عاد مشياً على الأقدام إلى يوركشاير قاطعاً ما يزيد على المائتين من الأميال.

علم ويب حينها لِمَ كان ويلسون مغتبطاً في كسر الرقم العالمي لسباق الجري ذاك: إذ حصل قبل ما ينوف على المائتي سنة أن قطع رجل من أهل (ستايلينغ) يدعى (نتسفورد) مسافة الميل في ثلاث دقائق وثمان وأربعين ثانية – الرقم الذي أراد ويلسون كسره في السباق.

يمضي ويلسون في كل حلقة من حلقات الحكايات التالية في كسر بعض الأرقام القياسية المسجّلة سابقاً - في القفز العريض، في القفز العالي، في القفز بالزانة، في سباق الثلاثمائة يارده،،، بل ذهب به الأمر أبعد من هذا بعد أن فاز على منافسه الغجري في الملاكمة باستخدام قبضات اليد العارية، ونعلم لاحقاً أن الرجل ما كان ليفعل ما فعل إلا لأنه وببساطة أراد كسر بعض الأرقام القياسية المسجلة في تلك الرياضات والتي بدا أنه يعلم شيئاً غير شائع عنها: أراد ويلسون مثلاً في أحد السباقات كسر الرقم العالمي المسجّل للركض حتى أعلى قمة الهرم الأعظم.

في واحدة من أخريات حكايات ويلسون المنشورة في الصحيفة أراد الرجل تسلق أحد المنحدرات الصخرية الشاهقة في سويسرا، ولم يكن أحدٌ

من قبل قد امتلك ما يكفي من الجرأة للإقدام على مثل هذا الفعل باستثناء رجل واحد فحسب: رجل إنكليزي غامض في القرن التاسع عشر عاش حياة تشبه الأحجية، وبعدما علم ويب أن اسم ذلك الرجل الإنكليزي الغامض هو ويلسون أيضاً تشكّلت لديه شكوك قوية بشأن حقيقة شخصية ويلسون، لذا يقرر سؤال ويلسون «كم عمرك يارجل؟»، لكن أموراً تحدث تعيق ويب عن الحصول على إجابة صريحة.

في الحكاية الأخيرة من السلسلة يروي ويلسون حكايته المدهشة: هو يبلغ ما يقارب المائتي سنة، وأنه أطال النظر في معضلة الموت وقصور الجسد البشريّ بعدما اجتاح وباء قاتل سكّان (ستايلينغ) في بواكير القرن التاسع عشر فأتى على كلّ فرد من سكانها على وجه التقريب. «**بلغتُ قناعة متجذّرة أن الجسد البشري - إذا ما ارتقى بثبات وعومل بطريقة لائقة - هو آلية تستعصي على التدمير والتلف من الناحية العملية**» - هذا ما يقوله ويلسون الذي مضى بحثاً عن الجامعات في القارة الأوروبية ودرس فيها الطب وعلم الأحياء (البيولوجيا) ليتعلّم كيفية خداع الموت حتى اكتشف السرّ أخيراً: الإبطاء المقصود للفعاليات الأيضية (البنائية) الحيوية للجسم Metabolism باستخدام القدرة الخالصة للإرادة الفردية. كان ويلسون بالفعل مثالاً حياً لما أراد؛ فقد كانت ضربات قلبه متباطئة إلى الحد الذي نلحظ فيه فاصلة سكون طويلة نسبياً بين نبضة وأخرى.

تبلغ حكاية ويلسون خاتمتها عندما ينضمُّ ويلسون إلى القوة الجوية الملكية، ثم يُبلّغ عن فقدانه في إحدى الفعاليات العسكريّة، ولكنّ كل يافع يرتاد المدرسة كان يعلم حينها أن الرجل عصي على الفناء وأنه سيعود عمّا قريب!!، وقد عاد الرجل بالفعل وعاود الإعلان عن نفسه في واحدة على الأقل من الحكايات اللاحقة على الرغم من أنني لم أعد أذكر منها شيئاً.

أثّرت حكايات (الحقيقة بشأن ويلسون) فيّ عميقاً وإلى أبعد الحدود: بدا لي ويلسون صائباً دوماً وعلى نحو مطلق، كما لم أقتنع بأي سبب يبعِد الكائنات البشرية عن محاولة تعلّم كيفية مراوغة الموت وخداعه وعصيان سطوته، وعندما بلغت الخامسة عشرة وقرأت عملَيْ برناردشو (الإنسان والإنسان الخارق) و(العودة إلى ميتوشالح) أدركتُ على الفور أن برناردشو

كان يقارِب موضوعة الموت ذاتها وانتهيت إلى أنّ برناردشو وحده - بين كُتّاب القرن العشرين - امتلك الشجاعة لتأكيد حقيقة أن الإنسان يمكن أن يكون إلهاً في حين كانت الكآبة والروح الانهزامية السمة النموذجية المميزة لأدبيات الكتابة السائدة في القرن العشرين.

في عام 1958، وبعد سنتين من نشر كتابي الأول (اللامنتمي)، بدأت بكتابة كتاب عن الروح التشاؤمية التي تتغلغل في كل مفاصل الأدب الحديث، وبالطبع كنت عالماً حينها كيف تطور الأمر وانتهى إلى هذه النهاية السوداوية: اختبر الرومانتيكيون العظام في بواكير القرن التاسع عشر نوباتٍ من الأمزجة المتخمة بالنشوة التي دفعتهم دفعاً ليكونوا مقتنعين بأن الإنسان يمتلك القدرة ليستحيل إلهاً، ولكن المعضلة التي جابهتهم أنهم لم يكونوا قادرين على إدامة تلك النشوة بعد أن تغادرهم - كانت النشوة تختفي بكل بساطة تاركة إياهم تعساء ومتعبين من الحياة؛ الأمر الذي دفع الكثير من أعاظم الرومانتيكيين لمغادرة الحياة انتحاراً أو موتاً بفعل الخذلان والافتقار إلى الشجاعة اللازمة في الحياة. ورث الكُتّاب في بدايات القرن العشرين (مثل تي. إس. إليوت ودي. إج. لورانس) هذه المعضلة من أسلافهم وماكانوا قادرين على إيجاد أي حل معقول لها، ثم جاء ورثتهم (سارتر، كامو، صامويل بيكيت، غراهام غرين) فنظروا إلى هذه المعضلة باعتبارها أمراً لانملك إزاءه دفعاً مثلما رأوا أنّ في عداد الأمور المفروغ منها والمقطوع بصحتها كونَ الحياة البشرية عديمة المعنى وأن «الإنسان ليس سوى محض عاطفة لانفع يرتجى منها» كما قال سارتر، ولم يتغير المشهد كثيراً في لحظتنا الراهنة بعد حوالي نصف قرن؛ إذ لا يزال المتشائمون مهيمنين على الأدب الحديث حتى بات في عداد الأقوال الصائبة أن أي كاتب إذا ما ابتغى الحصول على جائزة نوبل للأدب فينبغي عليه أن يؤمن إيماناً جازماً أن الحياة البشرية عبثية ومأساوية تماماً!

جاء كتابي (عصر الهزيمة) ليكون ردّاً معاكساً على هذه النزعة التشاؤمية العدمية برمّتها (ظهر الكتاب في أمريكا تحت عنوان «قامة الإنسان» لأن ناشري الأمريكي ابتغى عنواناً أكثر خفّة وتفاؤلاً)، وقد جاءت حكاية (الحقيقة بشأن ويلسون) في سياق كتابي هذا كمؤثر امتلك سطوة عظيمة

على أفكاري، وكانت نتيجة قراءتي لتلك الحكايات المدهشة أنني تسلّمت يوماً ما رسالة من أحد الأشخاص الذين عملوا لحساب صحيفة (العرّاف)، وقد أرفق الرجل رسالته مع مجلّدات عدة ذات أغلفة ورقية تضمّ كل حكايات (الحقيقة بشأن ويلسون)، وأوضح الرجل في رسالته أن تلك الحكايات كانت نتاجاً لجهد جمعي مشترك نهض به فريق من الكتّاب كان هو أحدهم فقط، كما أخبرني أنه كان في غاية السعادة والانشراح بعد إتمامه قراءة رسالة الإطراء التي كتبتها للصحيفة بشأن حكايات ويلسون.

بدأت بقراءة كتب حكايات ويلسون الكاملة مع بعض الشكوك التي كانت تراودني، كنت حينها مقتنعاً أنني سأجد الكتب مخيبة لآمالي، ولكنني في واقع الأمر غدوت مندهشاً لاكتشافي كم كانت تلك الحكايات رائعة؛ إذ على خلاف الحكايات الأخرى التي كتبها فريق العمل ذاته مثل «القاتل سليد ومُهرته السريعة» و«صانع الأهداف» فقد كانت حكايات ويلسون تمتلك إيقاعاً سريعاً إلى جانب التشويق والخيال، غير أنني سأسارع إلى القول إنّ أسلوب الحكايات كان فظيعاً للغاية؛ إذ ما مِن أحد يقول شيئاً مثلما يقول كل الناس بل نقرأ عوضاً عن ذلك عبارات مثل «اجترحتُ نميمة»، أو «تمتم بسخرية»، أو «صرّح ويلسون»، أو «أوضح الصبي بفضول»....، ولكن على رغم كل هذه الهَنات فقد امتلك العمل صفة النزوع الاكتشافيّ الخالص - ذلك النزوع الذي وجدته مثيراً للإعجاب، لكن بالطبع كان لكتاب الحكايات جوانبه اللامعقولة: عندما انهار ويلسون مثلاً بعد إتمامه ركضة الميل في أقلّ من أربع دقائق، هل يبدو أمراً محتملاً أن يتركه الصحفيون المتجمهرون حوله يتسلّل مختفياً من غير أن يلاحظه أحدهم؟ كان موكبٌ من السيارات سيرافق الرجل حتى يوركشاير في أقل تقدير! يبدو ويلسون في حكاياته وهو يتصرّف طبقاً للقناعات الأساسية السائدة بشأن (سوبرمان) أو (باتمان) حيث ينبثق البطل الخارق من وراء أقنعته المستعارة متى ما وجد الأمر يتطلب فعلاً بطولياً خارقاً، ثم سرعان ما يُسمح له بالعودة إلى مخبئه الغامض بعد أن ينجز عملاً من الأعمال البطولية المدهشة والعصية على التصوّر.

عندما أعقُدُ مقارنة بين حكايات (الحقيقة بشأن ويلسون) وحكايات (القاتل سليد ومُهرَتُهُ السريعة) وكذلك مع حكايات أخرى شبيهة بها،

لاينفكّ عقلي يذكّرني بالكاتب (برام ستوكر) الذي أنتج تحفة أدبية وحيدة في حياته - دراكولا Dracula، ثم أعقبها ببضعة أعمال روائية بلغت من السوء مبلغاً يتعذّر معه على المرء التصديق بأن كاتبها هو ذاته الذي كتب (دراكولا)، ويبدو الأمر في معظمه كما لو أن نزعة مصّ الدماء Vampirism هي التي ألهمت ستوكر ودفعته لكتابة تحفته الروائية، وأن ومضة الإلهام العبقري تلك هي التي أنضبت موهبة ستوكر وجعلت أعماله اللاحقة تبدو متصحرة قاحلة.

بدا مؤكّداً أن يعلن يونغ (العالم النفسي المعروف) أنّ مصّاص الدماء هو أحد «النماذج البدائية الأصيلة للّاوعي الجمعي»، وأن هذا اللاوعي الجمعي هو أحد المصادر التي لعبت دوراً ما في كتابة (دراكولا)، ولكن: أليس البطل الخارق هو الآخر أحد النماذج البدائية الأصيلة للاوعينا الجمعي؟ وفي تلك الحالة، ألن يكون ممكناً أيضاً أن اللاوعي الجمعي يمكن أن «يستحوذ» على عقول مجموعة من الكُتّاب القراصنة الذين يعملون في صحيفة لليافعين ويجعلهم ينتجون تحفة أدبية تحكي عن نموذج بدائي أصيل لإنسان خارق؟




# 3. توم سوير

عندما كنتُ في الحادية عشرة وُزّعت علينا في درس الأدب نسخٌ من رواية (توم سوير)، ولما كنت على الدوام معتاداً على قراءة أيّ كتاب تطاله يداي فقد أخذت الرواية معي إلى المنزل في اليوم ذاته، ولم أطق الانتظار حتى وصولي إلى البيت فمضيت أقرأ فيها وأنا في الحافلة التي تقلّني إلى المنزل كالعادة، وقد ذهلتُ منذ الصفحة الأولى من الرواية التي تملّكتني تماماً بعد أن قرأت بشأن العمة بولي التي أمسكت توم وهو يسرق المربى من موضع حفظ الأغذية؛ فقد كنت أنا وأمي لا نفوّت أية فرصة متاحة للإغارة على موضع حفظ الأغذية في المنزل، ولكننا -بخلاف توم- لم نكن نبحث عن المربى بل عن مادة لزجة حلوة المذاق تدعى «الحليب المكثّف»!

على رغم انشدادي المفرط إلى الرواية فإن الفصلين الأولين منها لم يكونا مختلفين عن أية حكاية عادية للأطفال، ولكن اختلف الأمر تماماً بعد ظهور (بيكي تاتشر) في الفصل الثالث من الرواية وعندها أدركت أن الرواية كانت أبعد ما تكون عن روايات الأطفال التي اعتدناها آنذاك؛ إذ لم تكن الروايات السابقة تأتي على ذكر الفتيات قط رغم إدراكي منذ أيام دار الحضانة التمهيدية للمدرسة أن الفتيات كنّ دوماً مصدر سحر وفتنة وجاذبية. لم تكن لدي أخوات في المنزل لذا وجدت الفتيات مخلوقات غريبة تكتنفها الأحجيات، ولكن عندما كنت في السادسة حصل أن جلست يوماً بجوار فتاة تدعى (هازيل) فوجدتها كائناً لذيذاً ورقيقاً، ومن الطبيعي أنني لم أتعمّد الإتيان بأية علامة تميل لكبح جماح شغفي والإعلان عن توقي للفتيات وذلك لافتقاري إلى أية فكرة (حتى لو كانت ضئيلة للغاية) حول كيفية إنجاز ذلك الأمر، ولكن في السنوات اللاحقة وقعت في حبّ

طابور طويل من الفتيات - عقدت مرّة أنا وزميلٌ لي مقارنة لسلسلة الفتيات اللواتي أحبهنّ كل منّا واكتشفنا أنّ الواحد منّا أحبّ ما لا يقلّ عن عشر فتيات من زميلاتنا اللواتي شاركننا الصف المدرسي ذاته.

عندما كنت أذهب لمشاهدة الأفلام الرومانتيكية كان الحسد تجاه الكبار يملأ جوانحي لمعرفتي أن الحب والرومانسية الرقيقة لهما مكانتهما المقبولة المعترف بها في عالم الكبار الناضجين فحسب، وكنت أحسب نفسي لائقاً تماماً وجاهز التحضيرات لإتمام خطبتي من فتاة ما وأنا لم أتجاوز السابعة بعد ولطالما حلمت أحلام يقظة أنقذ فيها فتاة أحلامي من أيدي الهنود الحمر المغيرين على منزلها، وعلى الرغم من أنني كنت أنغمر في حكاية حب جديدة كل أسبوع تقريباً غير أنني لم أعثر على فتاة صديقة لي إلا بعد أن بلغت حوالي العاشرة أو الحادية عشرة؛ إذ علمت حينها أنني كنت موضع حبّ وإعجاب -ولو من بعيد- من جانب فتاة تدعى (بيتي كيمب)، ولم نفعل أنا وهي شيئاً سوى اللعب معاً بصحبة الأطفال الآخرين ولكن حصل أحياناً أن تبادلنا قبلة خاطفة ونحن نتوارى وراء سياج من الشجيرات. أدركت بعد فترة أن بيتي كانت صغيرة كثيراً بالنسبة ليافع مثلي لذا أنهيت علاقتي معها.

كان (مارك توين) هو الكاتب الأول الذي أفسح مجالاً في أعماله لتناول النزعات الرومانتيكية العنيفة والمتأصلة التي تعتمل في دواخل كل الصبيان (وربما الصبايا أيضاً):

«بينما كان يجتاز المنزل الذي يقطنه (جيف تاتشر) لمح فتاة لم يرها من قبل في الحديقة - مخلوقة صغيرة جميلة القسمات زرقاء العينين ذات شعر أصفر مضفور على هيئة جديلتين طويلتين. وقع البطل المتوّج حديثاً من غير أن تصيبه أية إطلاقة بعدما غادرت (آمي لورانس) قلبه وتركته وحيداً يتلظى في حين لم تترك هي وراءها أية ذكرى تذكّره بها بعدما ظن طويلاً أنه أحبها حدّ الوله (كان قد رأى في شغفه بها نوعاً من عبادة)، ولكنها وراء ذلك الستار الكثيف لم تكن سوى ذكرى فقيرة ضئيلة لا تفصِح إلا عن انحياز عجول سرعان ما سيزول. لأشهر خلت كان هو الملك المتوّج على عرش

**قلبها - هذا هو ما اعترفت به على نحو بالغ الصعوبة قبل أسبوع؛ الأمر الذي جعله الصبي الأسعد والأكثر تفاخراً في العالم ولكن لسبعة أيام قصار فحسب، وهاهي الآن تغادر قلبه مثل زائر غريب طارئ آذنت زيارته القصيرة بزوال...».**

الشيء الوحيد الذي لم أستطع فهمه في تلك الحكاية هو: كيف استطاعت (بيكي تاتشر) إزاحة (آمي لورانس) والحلول محلها؛ فأنا نفسي مثلاً كان لدي متسع في قلبي لدزينة من الفتيات في وقت واحد، كما بدا زملائي شبيهين بي، وأظن أن جميع طلبة المدارس هم متعددو الحبيبات على الدوام.

**«اندفع في عبادة هذا الملاك الجديد بعين ماكرة حتى عرف أنها اكتشفت اللعبة؛ وحينها تظاهر بعدم علمه بقدومها وبدأ باستعراض جملةٍ من الألاعيب الصبيانية السخيفة المكشوفة التي يلجأ إليها أمثاله في حالة مثل حالته بقصد الفوز بإعجابها. استرسل في ممارسة حماقاته الغريبة تلك لبعض الوقت، ولكنه في الوقت الذي كان فيه وسط معمعة أداءٍ رياضي عسير لمح بنظرة جانبية أن الفتاة الصغيرة كانت تشق طريقها عبر ممر جانبي عائدة نحو المنزل... لكن وجهه توهج بإشراقة لا يمكن إخفاؤها: رمت الفتاة بزهرة بنفسج ثلاثية الأوراق عبر الجدار الفاصل في اللحظة التي اختفت فيها عن الأنظار...».**

إن سايكولوجيا الموقف الذي عبّر عنه ذلك المقطع كانت دقيقة وعلى نحو يبعث على الإدهاش وبخاصة من خلال الطريقة التي يقترب فيها توم من زهرة البنفسج حتى يلتقطها آخر الأمر ويضعها بين أصابعه ثم يحتفظ بها في الجيب الداخلي لسترته قريباً من قلبه، ويصدُق الأمر ذاته على المشهد الذي يهشّم فيه (سيد) -الأخ غير الشقيق لِـ(توم)- وعاء السكّر مما دفع العمة بولي لصفع توم على وجهه، وعندما يصرخ توم «سيد هو من كسر

الوعاء» تتوقف العمة بولي عن صفعه ويروح ضميرها يؤنبها بقسوة تدفعها للتفكير بالاعتذار لكنها تشعر أن هذا الفعل سيُذهِب ماء وجهها لذا فإنها تقرر آخر الأمر أن لا تقول شيئاً في الوقت الذي ينتحي توم في كرسيه بعيداً ليغرق في إبداء مظاهر الإشفاق على ذاته ويتخيّل نفسه وهو يحتضر والعمة بولي راكعة بجواره تستجدي منه العفو والغفران لكنه يميل بوجهه نحو الطرف البعيد عن العمة بولي ويموت من غير أن يتفوّه بكلمة، «... **وتنصبّ دموع العمة بولي مثل انصباب المطر على جسد ذلك المسكين - الصبي اليافع الذي قضى حياته في معاناة رهيبة والذي بلغ كدره وحزنه النهاية الحاسمة بعد أن تمكّن منه الموت**...». هكذا فكّر توم ثم مضى في التلذّذ بأحلام يقظته المنعشة ورأى نفسه على حافة نهر يتأمل فيه ويفكر كيف ستتلقّى بيكي تاتشر نبأ موته. عند حلول الليل يتسلل توم إلى حديقة حبيبته ويستلقي تحت نافذتها ويظل ماكثاً هناك حتى تدلق خادمة المنزل دلو ماء فوقه.

بدا لي آنذاك أن ليس من كاتب فهم ما يجول بعقل صبي وبتلك الطريقة المدهشة مثلما فعل كاتب (توم سوير) عندما تعامل بتلك الطريقة الساحرة مع الفنتازيات البطولية وأحلام اليقظة لبطله التي استحال معها العالم قطعة متوهجة بسوداوية (ميلانغوليا) رقيقة وشفافة، وفي الحقيقة فإن الجاذبية الفاتنة في (توم سوير) تكمن في جنوح البطل نحو أحلام اليقظة الممتدة التي تدفع القارئ للشعور بأن ذلك النوع من المغامرات التي أضفت سحراً على شخصية (توم سوير) هي ذاتها التي لطالما جالت بخيال (مارك توين) وأراد تحقيقها. عندما تمزّق (بيكي) وبطريقة عرضية كتاب معلّم المدرسة ويقبل توم أن يتلقى التقريع واللوم بدلاً عنها وتكون النتيجة أن يلمح أمارات العرفان والإعجاب في عينيها - حينها يتوق كل صبي قارئ لهذا المقطع أن يتماهى مع توم بل أن يكون توم ذاته، ويجنح نحو أحلام يقظة رومانتيكية لذيذة يشهد فيها فتاة جميلة بجدائل شقراء مضفورة وهي تتطلّع إليه بعينين شبقتين جائعتين تشتعل فيهما نيران الرغبة الجامحة، وفوق هذا فإن (توين) يبدو حاضراً لإشباع أحلام اليقظة هذه وتأجيج أوارها أيضاً: فعندما تهمس بيكي في أذن توم «أنا... أحبُّ... كَ» وتسمح له بتقبيل شفتيها فإن الذروة تبلغ تخوماً لذيذة ومشبعة مثل الذروات السائدة في أعمال الروائيين

الرومانتيكيين العِظام؛ لكنّ تلميذ المدرسة القارئ لهذا العمل يشعر بالنشوة ذاتها التي يشعر بها إزاء مشاهد الذروة عندما يحسب نفسه بطل الرواية في المشهد الذي يطلق فيه توم (خنفساء) في الكنيسة متحدياً أجواء الملل السائدة وسط موعظة كنسية مضجرة؛ فيندفع كلب صغير للجلوس فوق الخنفساء وهو يعوي عواء متواصلاً مع لهاثه ولا يتوقف عن الحركة في كل الأرجاء وحينها كان القوم يجاهدون لإخفاء الدموع التي رافقت ضحكاتهم المكتومة تحت مناديلهم.

يعشق (توين) دوماً لحظات «الكوميديا التهريجية» هذه على الرغم من أنها قد تسبّب الجفلة والارتعاد لمحبّي الحيوانات، ولابدّ أنّ مشهد القطة مع مسكّن الألم قد تسبّب بصرخات ذعر مصحوبة ببهجة هستيرية أشد وقعاً من سابقاتها في عمل توين كلّه؛ إذ إنّ مسكّن الألم الذي ابتاعته العمة بولي لتسكين كآبة توم عندما توقفت بيكي عن الدوام في المدرسة بدا كأنه «نارٌ في هيئة سائل»، وبعد أن راحت القطّة تموء وركعت على قائمتيها الأماميتين وهي تتوسّل تذوّق هذا السائل استطاع توم أن يصبّ قطرة من السائل عميقاً في حنجرتها:

**«قفز بيتر حوالي الياردتين في الهواء، وأرسل بعدها صيحة مفزعة أقرب إلى إعلان حرب وراح يجول في أرجاء الغرفة على غير هدى وهو يتمسّح بقطع الأثاث ويُطيح بأوعية الزهور، وسرعان ما عمّت الفوضى أرجاء المكان، ودخلت العمة بولي الغرفة لترى بيتر وهو «يتشقلب» حول نفسه مرّتين متتاليتين ثم توجّه نحو النافذة المفتوحة وغادر خارجاً وهو يحمل بقايا أوعية الزهور معه...».**

# 4. كيف تصبح رومانتيكياً؟

كانت أمي قارئة للكتب مثلي على خلاف أبي الذي كان قضى حياته عاملاً في مصنع للأحذية، وأظن على الأرجح أن أبي لم يقرأ قط كتاباً في حياته. كانت أمي شخصية رومانتيكية مثل (مدام بوفاري) بطلة فلوبير ولطالما رأت أبطالها متجسدين في نجوم الأفلام مثل: كلارك غيبل، رونالد كولمان، جورج رافت،،، وكان الأخير من بين هؤلاء فتىً مخشوشناً قاسي الملامح لعب أدواراً في أفلام العصابات و«البلطجية». وافقت أمي على الزواج بأبي بعد أن حملت بي، ومع أنّ أبي كان يقضي معظم مساءاته في الحانة المحلية غير أن أمور الزوجين مضت بحال معقول من التناغم والانسجام - في أقلّ تقدير كان أبي عاملاً كادحاً ظل يعمل لأجل عائلته طوال حياته ولم يتأخر قط في جلب أتعابه الأسبوعية لعائلته. اعتادت أمي أن تهرب من الضجر المخيّم على حياتها (كونها ربة منزل وزوجة رجل ينتمي للطبقة العاملة) بالجنوح نحو قراءة صنف من المجلات يدعى (الرومانسية الحقيقية) إلى جانب مطبوعة أخرى تدعى (أسبوعية المرأة)، لكنها وجدت متعة أيضاً في قراءة المجلات الخاصة بالمخبرين الحقيقيين التي أخذت تشيع في أمريكا خلال عقد العشرينيات (من القرن العشرين) وكانت تُستورَدُ من هناك إلى الجزيرة البريطانية. احتوت مجلات التحريات البوليسية تلك على وقائع مفصلة لقضايا تتعلق بحالات قتل، ووجدت أنا الآخر تلك الحالات الشنيعة باعثة على العجب والدهشة على الرغم من أن واحدة من تلك الحالات دفعتني للغثيان بعدما قرأتُ وقائع جريمة يغتصب فيها أحد الخدم طفلة صغيرة ثم يلقي بها وهي لمّا تزل حيّة في الفرن الواقع في سرداب المبنى.

لم أعد أتذكّر كم كان عمري عندما عاد أبي من العمل حاملاً معه نسخة شعبية من عمل يدعى (الجرائم الخمسون الأكثر إثارة في المائة سنة الأخيرة)، وحذّرني أبي بصرامة من قراءة ذلك المجلّد لكن تحذيره ما كان جدياً على الإطلاق طالما أنه لم يبذل أية محاولة جدية لمنعي من قراءة (التحرّي الحقيقي)، وكان من الطبيعي للغاية أن أقرأ في ذلك المجلّد كل مرة يغادر فيها أمي وأبي المنزل. احتوى المجلّد على وقائع لعدّة قضايا قتل مثل: قضية كريبن، قضية «العرائس في حوض الاستحمام» والقاتل سمث، قضية «السيارة المشتعلة» والقاتل راوس، وسبق لأمي أن تعرّفت على راوس عندما كانت صبية عاملة في أحد المصانع وكان هو يعمل بائعاً تجارياً جوّالاً (إنها لفكرة غريبة حقاً لو أن راوس كان قد عزم على ملاحقة أمي ونجح في إغوائها للوقوع في شباكه مثلما اعتاد أن يفعل مع النساء الأخريات؛ إذ ربما كان سيغدو أبي لاحقاً!!).

كان ثمة لوحة مرسومة لكل مجرم في صدر كل مقالة من المقالات التي احتواها الكتاب، ولكن كان ثمة استثناء واحد فحسب: ففي مقدّمة سلسلة المواد الموسومة (أحجية جاك السفّاح) وُضِعت علامة استفهام ضخمة سوداء اللون ولاشيء سواها، لذا فإن هذه القضية أثارت فضولي بلا أدنى شكّ وملأتني دهشة، وقد تعاظمت دهشتي تلك بعدما أخبرني جدّي أنه كان لم يزل طفلاً في لندن عندما حصلت وقائع القتل التي أقدم عليها جاك السفّاح عام 1888 وأنّ والديه أمعنا في تحذيره من عواقب الخروج للتجوّل مساء لخشيتهم من أن ينتهي صيداً بيد جاك السفّاح.

إن كتاب (الجرائم الخمسون الأكثر إثارة في المائة سنة الأخيرة) -وليس كتاب «التحرّي الحقيقي»- هو ما حفّزني وخلق فيّ رغبة واهتماماً بالجريمة والمجرمين، وقد قادني ذلك الاهتمام لكتابة (موسوعة قضايا القتل) وكذلك لكتابة روايتي الأولى (طقوس في الظلام) - تلك الرواية التي قادتني بدورها لكتابة كتابي (اللامنتمي) وعلى النحو الذي سأكشف تفاصيله لاحقاً.

عندما كنت في الثامنة أو التاسعة انضممت إلى مكتبة اليافعين المحلية، ولا يزال في مقدوري تذكّر رائحة الأغلفة الجلدية التي غُلّفت بها الكتب ورائحة دهان أرضية المكتبة أيضاً. اقترح عليّ أحد أصدقاء أبي قراءة الكتاب

المعنون (جزيرة المرجان) لكنّي وجدته باعثاً على الملل، وعوضاً عن ذلك الكتاب اندفعتُ في قراءة مجلّدات عدّة من قصص الجنيّات والحكايات الفلكلورية ولا أزال أذكر بخاصة الكتاب الموسوم بعنوان (الجنيات والسّحرة العرّافون) الذي قرأته بضع مرّات. حصل أحد الأيام أنني اكتشفتُ كتاب (بو Poe) المعنون (حكايات الغموض والخيال) فوجدته الكتاب الأكثر إدهاشاً بين كل الكتب التي كنت قرأتها حتى ذلك الحين، ومن المسلّم به أن أسلوب (بو) امتاز بنضوجه وتمكّنه من حرفته إلى حدود أبعد من قدرة الصبيان اليافعين؛ غير أن الصور الملحقة بكتابه - كصورة الدوامة المائية العملاقة أو صورة القرد الذي يتسلّق الجدار عبر نافذة - كانت مثيرة للاهتمام إلى حدود دفعتني لتجاوز معضلة كون أسلوب الكاتب أكبر من قدرة من كانوا بعمري على الفهم.

الرواية الأولى التي قرأتها كاملة كانت رواية ورقية الغلاف تدعى (هذا الطريق يقود إلى الخارج) لكاتبٍ لم أعد أذكره: كانت الرواية تحكي عن رجل متزوّج بامرأة تتذمّر طوال الوقت لذا يعتزم زوجها قتلها بدفعها من أعلى سلالم المنزل، وكان الزوج قد التقى فتاة رقيقة جميلة شاركته الجلوس على ذات المصطبة في أحد المتنزّهات وحينها قرّر الزوج أنه يفضّل هذه الفتاة ويريدها بديلاً لزوجته المستبدة التي لا تكف عن الشكوى والتذمر. تدفقتْ عاطفتي مدراراً عند قراءتي هذه الرواية؛ إذ لطالما أدهشتني أمي بمزاجها الطيّب وجمال روحها الأليفة بالمقارنة مع أمّهات معظم أصدقائي (ورثت أمي صفاتها الرقيقة ومزاجها الطيّب من جدّتها)، وعلمتُ منذ البدء أنني لن أرغب بالزواج من فتاة لا تماثل أمي في رقتها وطيب خصالها (عندما رأيتُ جوي للمرة الأولى بعد اثنتي عشرة سنة لاحقة تملّكتني قناعة جوّانية مباشرة أنها كانت الفتاة التي كنت أبحث عنها رغم شعور الانكفاء والتخاذل الذي ردعني بعد علمي أنها كانت مخطوبة وتنتظر إتمام زواجها).

عندما بلغت العاشرة من العمر بات في عداد الحقائق المتداولة أنني غدوت (دودة كتب)، وقد جعلت هذه الحقيقة أبي متقزّزاً مني وبخاصة أنه كان يهوى الألعاب الرياضية التي تُمارَس في الهواء الطلق، ولطالما أقسم أمامي بأني سأتلف عيوني عمّا قريب، غير أنني -وعلى شاكلة أمي- وجدت

في عالم الكتب مهرباً من الضجر الذي يعتري حياة الطبقة العاملة: إذ لم يكن ببساطة ثمة ما يمكن أن يفعله المرء من أفراد هذه الطبقة وبخاصة المقيمون منهم في مدينة صناعية كبيرة، وهنا يتوجّب عليّ الاعتراف أنني كنت على الأرجح سأجد حياة الريف مضجرة بقدر الضجر المصاحب لحياة المدن الكبيرة بسبب انعدام أية اهتمامات لي بشأن الحياة وسط أجواء الطبيعة.

من الطبيعي أنني وجدت الكتب المتاحة لي مضجرة كما الحياة من حولي، غير أنني عندما كنت أجد أحياناً رواية تمتّعني وتهزني في أعماقي كنت أعتبر الأمر بمنزلة رؤيا كاشفة وملهمة، ومازلت أذكر حتى اليوم استعارتي من المكتبة العامة لمجلّد يحوي ملخّصات للروايات الشهيرة التي كتبها ديكينز، ثاكري، دوماس، وآخرون غيرهم. عندما قرأت فصلاً من رواية (الكونت مونت كريستو) الذي يحكي عن هروب البطل من القلعة المسمّاة Château d'If غدوت حينها مثل مريض من فرط الدهشة التي ملكت عليّ حواسي، وكذلك بعدما أتممت قراءة بعض الملخّصات من العمل المسمى (المتجر العتيق لحبّ الاستطلاع) التي تختتم بموت (نيل الصغير) اختبرت نوعاً عميقاً - ولذيذاً أيضاً - من الكآبة السوداوية (الميلانغوليا) التي كانت كفيلة بجعل كل الحياة أمامي تبدو مثل حلم فحسب.

في عالَمِ (بو) وحده وجدت تسويغاً مقنعاً لنزعتي الرومانتيكية؛ إذ إنّ بطله (أوغست دوبين) الذي كان أول شخصية لمخبر سرّي في فن الرواية كان نوعاً من إنسان خارق تماماً مثل ويلسون العظيم (أفرِد الفصل الثاني من هذا الكتاب لسرد حكايته، المُراجعة). كان دوبين رومانتيكياً بكلّ تأكيد: **«كانت نزوةٌ من الهوى تتملّك صديقي... أن يكون متيّماً بالليل لمحض كونه ليلاً ولاشيء سوى ذلك، شعرت إزاء غرابة نزوته هذه - كما نزواته الأخرى - كمن يسقط على وجهه بعد عزمه على الإقلاع عن بلوغ تلك النزوات واستبعادها كلياً...»**، وبينما كان دوبين وصديقه يتنزّهان في أحد الطرقات أعطى دوبين المثال الأول حول قدراته الاستنتاجية عندما قاطع أفكار صديقه بالتعليق التالي: **«إنه زميل ضئيل الجثة للغاية، هذا صحيح تماماً، ولكنه يصلح للعمل في مسرح de Varietes»**، هنا يومئ صديق دوبين برأسه وهو ذاهل مُبدِياً علامات الموافقة قبل أن يغدو فجأة مدركاً

أنّ دوبين قد قرأ أفكاره. إن توضيح ما حصل يمكن أن يكون في غاية البساطة: قبل بضع دقائق خلت وفي زاوية الشارع جُعِل السارد يتعثر على أرضية الشارع المتشققة بفعل ارتطامه برجلٍ يحمل سلة تفّاح على رأسه، وعقب هذا لمح دوبين صديقه وهو يحدّق باشمئزاز نحو أرضية الشارع، ثم سرعان ما يدلف الصديقان نحو زقاق فرعي كان مكسواً بكتل متداخلة؛ وحينها يلمح دوبين وجه صديقه وقد تهلل وصار أكثر إشراقاً وسمعه وهو يتمتم بمفردة Stereotomy – الاسم الشائع لطريقة إكساء الشارع التي رآها أمام ناظريه (**المفردة بالأصل يونانية الجذور وتعني كامل المعرفة والتقنيات الهندسية الخاصة بترتيب وتشكيل كتل الحجارة ومن ثم ترتيبها في هياكل معقدة – حائط، قبّة، قوس،،، الخ –، المُراجِعة**)، وحيث إن الصديقين كانا قد تناقشا مؤخراً بشأن أبيقور Epicurus ونظريته الخاصة بالروح وكونها مؤلّفة من ذرّات، لذا فإن دوبين ينتهي إلى نتيجة مفادها أن صديقه لن يكون قادراً على التفكير بأية مفردة تنتهي بالمقطع omy من غير التفكير بِـ(إبيكوروس) في الوقت ذاته. أشار دوبين في معرض النقاش المشترك مؤخراً مع صديقه أن نظريات أبيقور قد تمّ إثباتها في الفرضية السديميّة التي وضعها لابلاس Laplace، وعندما يخطف صديقه نظرة نحو أعالي السماء باتجاه السديم المسمى أوريون Orion فإن دوبين يعلم حينها أن صديقه يتبع أفكاره بدقة.



## 5. شرلوك هولمز، الإنسان الخارق المتصدّع

عندما انتقل الدكتور (كونان دويل) إلى بلدة Southsea –وهي واحدة من ضواحي بورتسماوث– في تموز من عام 1882، كان في الثالثة والعشرين من عمره ولم تكن لديه أية خطط سريعة واضحة بشأن مستقبله الموعود. استأجر الدكتور دويل فور وصوله البلدة منزلاً لقاء أربعين جنيهاً إسترلينياً في السنة، وثبّت علامة تعريفية مصنوعة من البراص على باب المنزل تشير إلى اسمه ومهنته، ثم راح ينتظر توافد المرضى إليه. لم يطرق مريض واحد باب الدكتور دويل لأسابيع عدة؛ لذا راح الدكتور يزجي وقته المديد بكتابة القصص طلباً لملء الفراغ المضجر، والحقّ أنه كان قد نشر بعضاً من القصص قبل ذلك الوقت، والحقّ أيضاً أنّ قصصاً له عديدة رُفِضت بأكثر من تلك التي حازت القبول ووجدت طريقها للنشر، وكانت كلّ قصة منشورة تجلب له ما يقارب الثلاثة جنيهات (أي ما يعادل آنذاك خمسة عشر دولاراً على وجه التقريب). كان الميل القصصي للدكتور دويل يتوجّه صوب الحكايات التي تنطوي على مغامرات غريبة تجري وقائعها في أفريقيا أو في القارة القطبية الشمالية (وقد سبق له أن زار المنطقتين على ظهر سفينة تحمل أطباء)، وأبدى أسلوبه الحكائي تأثراً واضحاً بأسلوب (بريت هارت) مع لمسة فكاهة لا يمكن إغفالها من جانب القارئ. في وقتٍ ما من خريف ذلك العام (1882) بدأ الدكتور دويل بكتابة قصة: «**في شهر كانون الأول (ديسمبر)، 1873، توجّهت السفينة البريطانية نعمة الله Dei Gratia نحو مضيق جبل طارق بقصد سحب مركب شراعي مهجور يدعى (ماري العظيمة) الذي تمّ رصده في خطّ الطول 38 درجة 15 دقيقة غرباً**».

احتوت هذه الجملة القصيرة من قصة الدكتور دويل على كمّ معتبر لا يمكن التغاضي عنه من الإشارات غير الدقيقة: كانت السنة حقاً هي 1872 وليست 1873، ولم تقطر السفينة البريطانية نعمة الله القارب الشراعي المسمى (ماري العظيمة) وراءها بل وصل ذلك القارب إلى الشواطئ البريطانية من غير معونة وبعد يوم واحد فحسب من وصول سفينة نعمة الله لها، وكذلك كان ثمة أخطاء فادحة في تحديد خطوط الطول والعرض، بالإضافة إلى أخطاء في التسميات؛ لكنها رغم كل شيء نالت ذيوعاً واسعاً ووضعت قدم دويل على طريق الشهرة العريضة، وفي أقلّ التقديرات فقد صارت مجلّة (كورنهِل Cornhill) ترحّب حينذاك بنشر معظم قصص دويل لقاء ثلاثين جنيهاً في كلّ مرّة.

تعلّم دويل الدرس جيداً من قصّة (ماري العظيمة)، وراح يعمل على تطوير مؤشرات الدقة الحقيقية في أسلوبه الحكائي، وبدأ منذ ذلك الحين يوظّف شخصيات قصصية مركزية ذات نمط أسلوبي لطالما أمتعه وجلب له الغبطة - ذلك هو نمط المثقف الفكري ذي الخواص التجريدية الفائقة مثل هذه التي نلمحها في العبارة التالية له: «**كان البروفسور بومغارتن طويلاً نحيفاً ذا وجه دقيق مدبّب يشبه شكل فأس صغيرة، وله عينان رصاصيتان حديديتا النظرة تومضان بشعاع يخترق الرائين على نحو فريد وشديد التميّز...**».

حصل عام 1886، وعقب سنتين صار بعدهما دويل مساهماً منتظماً في مجلة كورنهل، أن وقعت أنظاره على قصص التحريات البوليسية التي يكتبها إميل غابوريو وهو كاتب فرنسي مولع بالأحجيات المحرّكة للعواطف الإنسانية. تُعامَل الشرطة في فرنسا عادة بطريقة تنطوي على الشكّ والنفور؛ لذا لم يكن في مستطاع غابوريو جعل رجل شرطة بطلاً في قصص تحرياته البوليسية، وهنا عمد غابوريو إلى حيلة بديلة جعل بمقتضاها مرابياً متقاعداً يعمل تحرياً بوليسياً. كانت معرفة المُرابي تاباريه Tabaret بالكائنات البشرية - وهي معرفة ناجمة عن سنوات عديدة من العمل في حقل المراباة المالية - قد خدمته خدمة عظيمة في قصة غابوريو المسمّاة (القضية الحمراء).

وهكذا راحت شخصية هولمز تتشكّل شظية إثر شظية، وكما يعرف الجميع فقد كان الظهور الأول لشخصية هولمز في قصة (دراسة في اللون

القرمزي A) إخفاقاً كاملاً أُضطرّ معه دويل لبيعها لقاء خمسة وعشرين جنيهاً فحسب؛ أما قصة (علامة الأربعة) التي نشرها دويل بعد ثلاث سنوات في مجلة ليبينكوت الأمريكية فبالكاد لاقت نجاحاً أفضل من سابقتها، ولم يذق دويل شيئاً من طعم الشهرة إلا متأخراً مع نشر أولى قصتيه القصيرتين المعنونتين (شرلوك هولمز) في مجلة Strand صيف عام 1891، وقد تقاضى دويل خمسة وثلاثين جنيهاً عن كلّ قصة من القصص الست الأولى من هذه السلسلة القصصية، وفي الوقت الذي دُفِع فيه للاقتناع بكتابة مذكراته كان يطلب أجراً يقارب المائة جنيهاً لكلّ قصة من أقاصيص شرلوك هولمز (لغرض المقارنة فحسب، تلقى دويل خمسة آلاف دولار من الناشر الأمريكي الذي نشر قصته المسماة «العودة» التي نُشِرت عقب عقد كامل من نشر سلسلة شرلوك هولمز).

ستكون أمراً يسيراً الآن بما يكفي معرفةُ السبب الكامن وراء حيازة القصص القصيرة ذلك النجاح المبهر الذي لم تستطع إليه الروايات سبيلاً. كانت المجلات الفكتورية تصل أوساطاً عديدة ومختلفة من الناس (أخبرني آلدوس هكسلي في إحدى المرات أنّ مجلة كورنهِل التي صار أبوه محرّراً لها في وقت لاحق دفعت لجورج إيليوت مبلغاً لا يصدّق من المال -أظنه كان ثلاثين ألفاً من الجنيهات- لقاء قصة رومولا Romola)، ومن الواضح بذاته تماماً أنّ القصة القصيرة المكتوبة بطريقة جيدة ومحكمة هي أسهل على القراءة وأقلّ تطلباً ومشقة وجهداً من جانب القرّاء بالمقارنة مع الرواية (عندما كنتُ صبياً بعمر الثانية عشرة كنت أقرأ قصص شرلوك هولمز ثمّ لا ألبث أعاود القراءة مرّات ومرّات؛ لكنّي قلّما اجتنيتُ المتعة ذاتها من قراءة الروايات). لم يكن في مستطاع دويل أن يبتكر شخصية قصصية أفضل في مواصفاتها من شخصية شرلوك هولمز في قصص تحرياته البوليسية العظيمة؛ لكن على الرغم من هذه الحقيقة المؤكّدة لم يفسّر لنا أحدٌ قط السبب الذي جعل هولمز يستحيل على الفور واحدة من أعظم الشخصيات القصصية في مملكة التخييل الحكائي. حاول (إدغار دبليو. سمث) مرّة بيان هذا السبب فكتب موضحاً أننا نعشق البيئة الفكتورية التي تجري وقائع قصص هولمز في أجوائها، وهذا أمر صحيح بطريقة واضحة وإن كان يُضمِرُ القول

إنّ الفكتوريين رفعوا هذه الحقيقة إلى مرتبة البديهيات المقطوع بصحتها. يمضي السيد سمث للقول إن هولمز يجسّد «رغبتنا الملحّة في سحق الشر ووأده عميقاً، والكشف عن المثالب والخطايا التي ضربت عالمنا كما يفعل الطاعون القاتل»، ويعمد بعدذاك سمث إلى مقارنة فضائل هولمز بالفضائل السقراطية؛ لكن بقدر ما يختصّ بي الأمر يبدو لي أنّ السيّد سمث قد ابتعد رويداً رويداً عن جوهر الغواية الشرلوكية وبواعث السحر الكامن فيها.

وجدتُني أتفكّر ملياً في هذه الموضوعة الإشكالية قبل بضع سنوات عندما اقتنيْتُ مجموعة صغيرة من الكتب الخاصة بالسيرة الشرلوكية من بائع للكتب المستعملة، وقد تضمّنت تلك المجموعة كتاب (الحياة الخاصة لشرلوك هولمز) للكاتب فنسنت ستاريت، وكتاب (على وقع خطى شرلوك هولمز) للكاتب مايكل هاريسون، والسيرة التي كتبها بارينغ - غولد. أشار تي. إس. إليوت مرة إلى أنه اعتاد قراءة قصص شارلوك هولمز بأكملها كلّ سنتيْن، وأنا أفعل مثل ما يفعله. ما الأمر المميز والشديد الخصوصية الذي يطبع شخصية هولمز بطابعها الفريد والذي يملأ معجبيه بتلك الشهية النهمة التي تدفعهم لقراءته والاستزادة في المعرفة بشأنه؟

يكمن الجواب عن ذلك التساؤل، وإن كان جزئياً على الأقلّ، في معرفة المكابدات التي عاناها دويل في بواكير حياته الأدبية. لستُ أستطيع التفكّر في أي كاتب من كُتّاب القرن التاسع عشر -باستثناء محتمل لبلزاك- امتلك مثل ذلك الشغف العجيب في الغوص بالتفاصيل الحقيقية لشخوصه الحكائية، وقد أخذ تأثير بلزاك مأخذاً عظيماً في روح غابوريو وعقله إلى الحد الذي جعله يضمّن كتبه تفاصيل وقائعية محكمة الربط بسلسلة حقيقية في الصفحات الأولى من كلّ كتاب من كتبه على أقلّ تقدير. إنّ مقداراً محدّداً ومعتبراً من الجرعة الواقعية في كلّ مسرودة قصصية لهُوَ أمر عظيم الأهمية بمثل أهمية الحصى الناعم في طعام الدواجن؛ فهو يجعل طعامها مغذياً أكثر وقابلاً للهضم أكثر من سواه. التقط دويل على الفور القيمة المهة والاستثنائية المخبوءة في الجرعة الواقعية التفصيلية للقصة الحكائية واندفع في توظيفها بلا هوادة وبثقة لايشوبها أي شك (بمثل ثقة البطة التي لاتحيد عن طريقها الذي يقودها إلى حيث ترتوي من الماء) في قصته الذائعة الصيت (دراسة

باللون القرمزي): عندما يلتقي واتسون بهولمز في مختبر بارت (حوالي عام 1881) كان هولمز قد اكتشف للتوّ اختباراً لا يمكن الطعن بمصداقيته بشأن اللطخات الدموية (الناجمة عن إراقة دماء خلال عملية قتل مثلاً، المُراجِعة)؛ في حين أنّ مثل هذا الاختبار لم يُكتَشَف حقاً حتى عام 1900 من قبل (بول أوهلينهوث) واستخدِم لإدانة قاتل في ألمانيا عام 1904. امتلك دويل، شأن كلّ العباقرة النوابغ من أمثاله، القدرة على التناغم الهارموني مع روح عصره، وفي الوقت ذاته الذي ابتكر فيه شخصية هولمز القصصية كان التحري عن الجرائم يرتقي إلى مرتبة أن يغدو علماً دقيقاً معترفاً به وله أسسه وسلوكيات العمل الخاصة به. كان مقر جهاز الشرطة البريطانية (السكوتلاند يارد) منغمساً أواسط ثمانينيات القرن التاسع عشر في التفكير المعمّق بشأن إمكانية تبنّي طريقة (بيرتيلون) في الكشف عن بصمات الأصابع واعتبارها الطريقة القياسية والأساسية التي يمكن توظيفها – مع وسائل أخرى – في التشخيص الجرمي، ونظراً لكون دويل طبيباً فقد كانت له الخلفية العلمية الأساسية التي تؤهله لمعرفة حيثيات فلسفة القانون وفقهه من حيث الوجهة الطبية، وربما كان يمكن لدويل أن يعمد إلى تطبيق مواهبه المعتبرة كجرّاح أو مختصّ بعلوم الأمراض تعتمده دوائر الشرطة بصورة رسمية؛ لكنه على العكس آثر أن يكون كاتباً يكتب القصص فحسب؛ غير أنّ المرء بعدما يفرغ من قراءة الفصلين الأوليْن من قصته (دراسة باللون القرمزي) ينتابه إحساس طاغٍ لا يمكن ردّه بأنّ دويل قد عثر على كنز مخبوء سيمكّنه بكلّ يسر وبساطة من كتابة المائة صفحة اللاحقة وهو يناقش موضوعات متعددة في إطار الجريمة، والطب، والتحرّي الجنائي، وعلم استنتاج الأدلة الجرمية.

ليس بمقدور قارئ دويل سوى أن يجهد في اللحاق بحماسته القصصية. كتب أحد النقّاد مرّة بشأن بلزاك قائلاً إنّه ما من روائي آخر سواه يمتلك القدرة على خلق هذا الوهم بشأن الواقع فضلاً عن الحديث المسهب بشأن العالم الحقيقي، وهذه الخصيصة بالضبط هي ذاتها التي تُعدُّ واحداً من أسرار الدهشة الطاغية التي تعترينا ونحن نقرأ قصص هولمز. تمتلك قصص هولمز لمسة الأصالة الحقيقية على مستوى التحقيقات الجنائية الإجرامية وكذلك على مستوى فلسفة القانون من الوجهة الطبية، وهذا هو السبب الذي يدفع

القرّاء دفعاً للمضي في اللعبة حتى نهايتها وقراءة المزيد من الكتب بشأن هولمز والحالات العديدة التي اضطلع بكشف مغاليق أحجياتها الغامضة، مثل كتاب (الحياة الخاصة لشرلوك هولمز) للكاتب ستاريت الذي نوّهتُ عنه في فقرة سابقة.

# 6. العلم والعدمية

عندما أفكّر في حياتي بطريقة استرجاعية لما حصل فيها أستطيع تسويغ السبب وراء قراءاتي المتواصلة التي بدت كأنها لن تنتهي يوماً ما. كانت قراءاتي ببساطة علامة على غريزة طبيعية فيّ للغوص بداخل الفضاء الجوّاني اللانهائي للعقل البشري؛ ولكن بدا لي منذ البواكير الأولى لحياتي - مثلما بدا لمن حولي - أنني أفضّل العيش في عالم الخيال بدلاً من العيش في الواقع، وحصل بعد قرن مضى على عصر (هوفمان[1]) و(بو) أنني كنت في طور الاستحالة لأغدو رومانتيكياً نموذجياً من رومانتيكيي القرن التاسع عشر بكل ما ترتّب على هذه الاستحالة من كراهية «العالم الواقعي» وتفضيل عالم الخيال عليه، ولحسن حظّي عندما بلغت العاشرة كنت قد اكتشفت مملكة ساحرة تناظر في سحرها عالم الخيال الرومانتيكي - تلك هي مملكة العِلم.

حصل الأمر في بداية علاقتي مع العلم عندما زوّدتني إحدى عمّاتي ببضعة أعداد من مجلة تدعى (العلم الذي تقرؤه وأنت جالس على الأريكة)، وقد احتوت تلك الأعداد على مقالات في موضوعات متباينة مثل: القنوات على سطح المريخ، الآلة التي تدعى السايكلوترون والمستخدمة لشطر الذرات. في إحدى زياراتي لعمّةٍ وعمٍّ لي يقيمان في مدينة قريبة من منزلنا أسهبتُ في الحديث عن العلم إلى الحد الذي دفعهما لشراء مجلّد لي عنوانه

1- إيرنست تيودور أماديوس هوفمان: مؤلف رومانتيكي يعدّ من كبار الكتّاب الرومانتيكيين المؤثرين في الحركة الرومانتيكية، ولعبت كتاباته دوراً عظيماً في القرن التاسع عشر. ولِد في مقاطعة بروسيا عام 1776 وتوفّي في 1822 وقد شملت اهتماماته حقول أدب الفنتازيا والرعب والقانون والتأليف الموسيقي والنقد الأدبي والحرف اليدوية وفن الكاريكاتير. (المُراجِعة)

(أعاجيب العلم وأحجياته) وقد كلّفهما الأمر التضحية بخمسة شلنات آنذاك. كان المجلد يبدأ بقسم افتتاحيّ عنوانُهُ (عجائب السماء) وهو الآن أمام ناظريّ وأنا أكتب هذه الكلمات، وقد احتوى ذلك القسم تفاصيل بشأن الشمس والقمر والكواكب والنجوم كما ضمّ فصلاً يحكي عن كيفية نشوء الأرض. بعد أن قرأت ذلك القسم تعاظمت حماستي للاستزادة من علم الفلك، وعلى غرار ديكينز ودوماس فقد أسهمت حماستي تلك في تعزيز نزعتي الرومانتيكية: أظهرت إحدى الصور الفوتوغرافية في المجلد السديم الحلزوني المسمى (أندروميدا) مع آثار مسار نيزك في السماء شبيه بضربة برق، وأظهرت صورة أخرى صخرة عظيمة على حافة فوهة بركان في أريزونا، وفي الوقت الذي مضيتُ فيه باندفاعة وشغف أقرأ بشأن مذنّب هالي وتوابع المريخ والبقعة الحمراء الغامضة على سطح المشتري (التي بتنا نعلم الآن أنها عاصفة عملاقة) فإنني لم أعُدْ بعدها صبي المدرسة الذي يعيش في مدينة صناعية تبعث على الملل بل كنت أرى نفسي عالماً استبدّت به أحجيات الكون وملكت عليه حواسه وملأته ذهولاً ودهشة.

أعجبتُ آنذاك بكتاب آخر أهدانيه جدّي وكان عنوانه (معجزة الحياة)، وعلى الرغم من أنني كنت أقل اهتماماً بالدببة القطبية وحيوانات خُلد الماء بطّي المنقار[1] بالمقارنة مع اهتمامي بالنجوم والكواكب لكنّ صورةً لأخطبوط مستلقٍ على صخرة أدهشتني غاية الإدهاش: فقد كنت مثل كل الأطفال أجد شيئاً من السعادة والتشويق في المواقف التي تنطوي على رعب معتدل الشدة، وقد اختبرتُ الدهشة المرعبة ذاتها وأنا أدقق في صور أسماك القرش المفتوحة الأفواه، وسبق لي مرة من قبل أن رأيت صورة شخص شطرته سمكة قرش إلى نصفين!! وراحت دماؤه تصبغ المياه المحيطة حوله؛ الأمر الذي تسبب لي بالصدمة والتقزّز. بدا لي دوماً أن ثمة مفارقة ينطوي عليها هذا العالم - إذ كيف يمكن أن يتفق عالم متخم بالجمال (مثلما

1- خلد الماء بطّي المنقار: حيوان فقري من الثدييات ذوات الدم الحار ولكنه يبيض ولا يلد، ويرضع أطفاله، وهو أحد نوعين فقط من الثدييات التي تضع البيض، ويعيش في قارة أوقيانوسيا وبخاصة على شواطئ البحيرات والأنهار شرقيّ القارة الأسترالية. (المُراجِعة)

نشهده في أشجار الليلك وشلالات المياه والليالي المقمرة الساحرة) مع عالم يعج بالأخطار؟

أجد من اللازم هنا أن أحيد قليلاً لأوضح أنني في الأوقات ذاتها التي استولى فيها عليّ عشق العلم وأحجياته كنت قد قرأت مقالة نُشِرت في بداية الحرب العالمية الثانية وكتبها مارشال الجو (داودنغ) الذي خدم في القوة الجوية الملكية. ادّعى (داودنغ) أن مقالته تلك هي ما أملاه عليه طيّار ميت وصف فيها بالتفصيل كيف أسقِطت طائرته والدهشة التي ملأت كيانه لمعرفته بأنه لا يزال حياً على الرغم من أن جسده كان ميتاً بعد إسقاط طائرته! من المؤكد أنني لم أعد قادراً على استرجاع تفاصيل تلك المقالة بعد حوالي نصف قرن من نشرها ولكن لا أزال أذكر أن المقالة قالت إن الطيار وجد نفسه في حالة شبيهة بالشفق الفضي الذي يستحيل تدريجياً ليغدو ضوء نهار مشرق، ثم يشرع الطيار في وصف كيفية انتقاله التدريجي ليصبح مهووساً بالعالم الأخروي، ولا أزال أذكر لليوم وصفه للسباحة في مياه تجعل جلد جسمه جافاً تماماً. لم أشعر حينذاك بأية نزعة شكوكية تجاه ما ورد في المقالة؛ فقد بدت لي صريحة ومباشرة وموضع ثقة واعتمادية تماماً مثل مقالات كتاب (أعاجيب العلم وأحجياته)، ويبدو أن المرء وهو بعمر التاسعة أو العاشرة يميل إلى اعتبار أية مادة مطبوعة مقبولة ويتعامل معها على أنها واقعة حقيقية. بدا أن هذا هو جواب لمعضلة أخرى أرّقتني كثيراً: ما الذي يحصل لنا بعد أن نموت؟ ملأت مقروءاتي آنذاك بعضاً من الثغرات في معرفتي الآخذة بالنمو التدريجي بشأن الكون والحياة. قبل ثلاث سنوات من ذلك الحين وعندما كنت في حوالي السابعة من العمر كنا قد درسنا الدرس الأول في مادة التأريخ في المدرسة وكان ذلك أول عهدي بوجود كائنات تدعى الديناصورات، وقد شعرت بدهشة عميقة لأن والديّ لم يكلّفا نفسيهما قط عناء حكاية شيء مثير وعلى تلك الدرجة من الأهمية لي، ومنذ ذلك الحين عزمت على استعارة الكتب من مكتبة المدرسة لأتعلّم بنفسي الفرق بين الأنواع الشائعة من الديناصورات. بدا لي العالم حينذاك ممتلئاً بحقائق مهمة لم يذكرها على مسمعي أيٌّ من الناس الذين أعرفهم، وبتّ الآن أعلم شيئاً عن الحياة الأخروية بعد الموت واكتشفت أن جدّتي

كانت ذات مواهب روحانية، وأنّ كتباً كثيرة في القسم الخاص بالبالغين في المكتبة تحكي عن الأشباح والأرواح الشريرة والمنازل المسكونة، وكعادتي بالطبع مضيت في قراءة جميع تلك الكتب واحداً إثر الآخر.

كانت اهتماماتي بالظواهر الطبيعية الخارقة تتخالف مع شغفي بالعلم وتتقاطع معه على نحو بيّن: فبعدما قرأت الكثير بشأن أعماق الكون اللانهائية والعوالم الخبيئة داخل الذرات صرت أشعر بازدراء تلقائي تجاه الظواهر الخارقة والمفارقة للعالم الطبيعي، وبالمقارنة مع التساؤل المستديم حول ما إذا كان الكون دائم التوسّع فإن التساؤل بشأن خلود الروح بعد موت الجسد بدا على شيء من السذاجة، يُضاف إلى ذلك أن كثرة من الناس أصابت عقلي بالدهشة بعد إدراكي لمدى حماقتها؛ إذ لم أر أي أحد منهم يهتمّ اهتماماً جدياً لمعرفة هل ستخلد روحه أم لا بعد الموت، ولم يكن بوسعي أن أفهم لِمَ لَمْ يشاركني أيٌّ من أقراني اليافعين شغفي وفضولي بشأن الكون. عندما بلغت الثانية عشرة أو الثالثة عشرة كنت قد أيقنت بعدم أهمية التساؤل حول خلود الروح من عدمه ولازمتني تلك اليقينية لثلاثين سنة لاحقة وحينها فحسب عاودني شعور الاهتمام بتلك الموضوعة واندفعت لإحيائها بعد أن خبت في نفسي طيلة تلك السنوات.

عندما بلغت الحادية عشرة أهدتني أمي بمناسبة أعياد الميلاد طاقم عدّة كيميائية كاملة تُستَخدَمُ لإجراء التجارب، ومنذ ذلك الحين باتت الكيمياء هي الموضوع الأثير الأكثر قرباً لنفسي من بين كل الموضوعات التي يحتويها العالم، وصرت أنفق كل مصروفي الشخصي في شراء المواد الكيميائية كما اعتدتُ على قضاء عطلات نهاية الأسبوع وأنا منغمس في إجراء التجارب الكيميائية في الغرفة الاحتياطية بمنزلنا؛ الأمر الذي ترتّب عليه شيوع روائح ثاني أوكسيد الكبريت وكبريتيد الهيدروجين في أرجاء المنزل. واحدة من بين التجارب الكثيرة التي أجريتُها أدهشتني أكثر من غيرها: خلط الكبريت مع برادة الحديد ثم تسخين الخليط على نار هادئة، وحالما تتحول قطعة الكبريت إلى سائل بُنيّ كنت أبعد الشعلة عن الخليط لأترك التفاعل يستمر بهدوء حتى تستحيل الكتلة المتمازجة قطعة من كبريتيد الحديد، ولطالما ذكّرتني هذه التجربة بالطريقة التي اختبرتها في طفولتي عندما كانت ومضة

سعادة صغيرة تتشكّل على نحو فجائي في العقل ثم كانت تنتشر حتى يغدو الكائن البشري منتشياً بكامله مع إحساس متوهّج بالبهجة والثقة.

أعطاني جدّي ذات مرة وفي وقت مقارب من سني الحادية عشرة مجلة قديمة عن رواية الخيال العلمي، وهنا صار في مقدوري أن أضمّ الشكلين المتمايزين من اهتماماتي في بوتقة واحدة - العلم وعالم الخيال - وبدأت منذ ذلك الحين أجمع المجلات التي تعنى برواية الخيال العلمي بالحماسة المهووسة ذاتها التي أبديتها تجاه الكيمياء.

عرفت اسم (آينشتاين) لأول مرة بعد أن قرأت بشأنه على صفحات مجلات رواية الخيال العلمي تلك، وكان من الواضح تماماً أنه يُعدُّ الأعظم بين علماء العصر الحديث وأن نظريته في النسبية تعدّ واحداً من أعظم الإنجازات الفكرية في القرن العشرين. قرأت أيضاً تعليقاً يقول إن ما لا يزيد عن ستة أشخاص في العالم هم وحدهم من يفهمون النظرية النسبية حقاً، ومن الطبيعي أن يكون هذا التعليق قد ملأني بشغف متعاظم لا يمكن ردّه أو كبحه لأكون الشخص السابع الذي يفك مغاليق هذه النظرية؛ لذا مضيت أبحث في فهرس عناوين الكتب في المكتبة وكنت في غاية الغبطة بعد أن عثرت على كتاب آينشتاين المعنوَن (النسبية: النظرية الخاصة والعامة). يتوجب علي الاعتراف بأن محاولتي الأولى لقراءة كتاب آينشتاين لم تكن سوى خيبة أمل كبيرة: كان عنوان الفصل الأول من الكتاب (المعنى الفيزيائي للافتراضات الهندسية) وقد ابتدأه آينشتاين بالعبارة التالية:

**«عندما كنتم تلاميذ في المدرسة فإن معظمكم - أنتم الذين تقرؤون هذا الكتاب - يدرك البناء الرائع الذي أقيمت عليه هياكل الهندسة الإقليدية...».**

وبقدر ما كان الأمر يهمّني فإن ما قاله آينشتاين لم يكن يصدُق عليّ؛ كنت حينذاك قد بلغت بالكاد الحادية عشرة من عمري وبالكاد أيضاً كنت قد تعرّفت في المدرسة على المقدّمات الأولية البسيطة فحسب للهندسة الإقليدية مثل كيفية تحويل الدائرة إلى شكل سداسي متساوي الأضلاع باستخدام زوج من الفراجيل، أو كيفية حساب مساحة مثلث قائم الزاوية، ولكن لم يحصل أن ذكر

أحد المدرّسين اسم إقليدس أمامي، كما لم يكلّف أحدهم نفسه عناء الحديث بشأن ما تعنيه مفردة (البديهيات **Axioms**) الشائعة في الهندسة الإقليدية التي كنا - نحن الطلبة - سنجدها مضجرة حتماً لأنها تبدو واضحة بذاتها، لذا فإن ملاحظة آينشتاين التالية «... **سنفترض في الوقت الحاضر صحة البديهيات الهندسية الإقليدية، ثم سنرى في مرحلة أخرى لاحقة (ونحن نحكي عن النسبية العامة) أن هذه الصحة المفترضة محدودة بقدرٍ ما...**» صعقتني ووجدتها فاقدة للمعنى تماماً، وإلى جانب هذا فقد بدا لي أن المفترضات التي استخدمها آينشتاين كانت غير صحيحة؛ إذ عندما أوضح آينشتاين لاحقاً في كتابه أن مجموع الزوايا الداخلية لمثلث مرسوم على سطح كرة يبلغ أكثر من 180 درجة شعرت بأن هذا الأمر لم يكن صادقاً بكامله لأنّ هذه الحالة كانت محض حالة خاصة ولم تكن لتطعن في صحة الهندسة الإقليدية المستوية حيث يكون مجموع الزوايا الداخلية لأي مثلث مساوياً بالضبط لِـ(180) درجة.

أصابني الفصل الثاني من كتاب آينشتاين بإرباك أعظم من ذاك الذي حصل معي في الفصل الأول: كان الفصل الثاني تحت عنوان (نظام الإحداثيات)، وقد بدأ في عباراته الافتتاحية بتوضيح مسألة أننا متى ما أردنا قياس مسافة بين نقطتين على **سطح جاسئ solid** فإننا نعمد إلى مقارنة تلك المسافة مع مسافة معلومة لنا مثبتة على جسمٍ ما (مسطرة قياس مثلاً)، وقد بدا لي الأمر في غاية الوضوح وتساءلت عن السبب وراء عدم مضيّ آينشتاين في توضيح ما كان يقصده من عبارته الافتتاحية الواضحة بذاتها تلك، ثم مضى آينشتاين في القول: «**إن أي وصفٍ لحادثتين في الفضاء يستلزم استخدام جسم جاسئ يخدم كمرجعٍ تنسُبُ إليه تانك الحادثتان، وأن العلاقة الناتجة عن هذا تفترض بصورة مفروغ منها ومقطوع بصحتها أن قوانين الهندسة الإقليدية تصحّ على المسافات جميعاً**»، وعند هذا الموضع من الكتاب وجدتُني كمن يريد الصراخ (امضِ يارجل بحق السماء أبعد من هذا البديهي الذي تقوله)، ولكنني مع هذا مضيت في حثّ خطاي على الاندفاع في قراءة الكتاب، وفي خاتمة الأمر انبلج أمامي ضياء الفجر مع بلوغي الفصل التاسع الذي وضع له آينشتاين عنوان (نسبية التزامن) ووظّف فيه واحداً من أكثر الأمثلة المحببة له دوماً: قطار يسير على سكة حديدية. افترِض الآن - كما يقول

آينشتاين - أن البرق كان يضرب السكة الحديدية في نقطتين معلومتين دون غيرهما من النقاط، وكانت مهمّتك أنت أن تخبرنا هل كان البرق يضرب النقطتين المعلومتين في السكة في الوقت ذاته (أي بتزامن، المُراجِعة)، فكيف ستتعامل مع مهمّتك هذه؟

إن طريقة يسيرة لإنجاز هذه المهمة هي أن تموضع نفسك في منتصف المسافة بين النقطتين، ثم تمسك بمرآتين متعامدتين بعضهما مع بعض؛ حينها يمكنك رؤية الومضتين وهما تنعكسان على المرآتين، وإذا ماتمت رؤيتك لهما في الوقت ذاته عندئذ يمكنك القول إن ومضتي البرق حدثتا بتزامن، لكن افترض أنك كنت جالساً على سقف قطار ينتقل من النقطة (أ) إلى النقطة (ب) وحينها سيكون على شعاع ضوء البرق المنعكس من النقطة (أ) أن يلحق بالقطار المتحرك بينما سيندفع شعاع الومضة من النقطة (ب) أن ينطلق باتجاه القطار المندفع نحوها، ومن الواضح تماماً أن الانعكاسين على المرآة لن يحصلا بتزامن مثل السابق.

فكّرت آنذاك أن ما حكى عنه آينشتاين كان حقيقة واضحة بذاتها: إن ومضتي البرق متزامنتان حتماً في الأحوال الاعتيادية لكن وجود قطار متحرّك في المشهد فنّد تلك الحقيقة، غير أن آينشتاين لا يوافق على ذلك: إن القطار كما يراه آينشتاين هو نوع من (نظام إحداثيات) أي أنه بمنزلة نوع من جهاز قياس للأبعاد طولاً وعرضاً وارتفاعاً، وأنّ السكة الحديدية هي نظام إحداثيات هي الأخرى، لذا يتساءل آينشتاين: لِمَ يتوجّب علينا تفضيل نظام إحداثيات على آخر؟ تصوّر أنك بدلاً من القطار كنتَ تستقلّ سفينة فضائية طويلة في الفضاء الفارغ وعلى مبعدة ملايين الأميال من أقرب نجم لنا، ولم تكن تعرف ما إذا كانت تلك السفينة الفضائية تتحرك أم لا، فكيف ستعرف إن كانت الومضتان متزامنتين أم لا؟ بالطبع لن تعرف هذا. الآن لنستبدل السفينة الفضائية بقطار فضائي طويل يسير على سكة فضائية تبعد أيضاً بملايين الأميال عن أقرب نجم للأرض: قد تظن الآن أنّ في مقدورك معرفة فيما لو كان القطار يتحرك أم لا، لكن ماذا لو كانت السكة هي التي تتحرك في اتجاه معاكس لحركة القطار؟

بدأت أخيراً أتفهّم ما كان آينشتاين يرمي إليه: قد نعرف مثلاً أن القطار

يتحرك إذا ما قورن بالسكة، أو أن السكة تتحرك إذا ما قورنت بالقطار، وأن العبارتين يمكن أن تكونا صحيحتين معاً. عند هذا الموضع من قراءتي داهمتني فكرة رهيبة: يصرّح آينشتاين أن الحركة «نسبية»، ويمكن لنا على الأرض وببساطة أن نعرف أن القطار يتحرك في الوقت الذي تبقى فيه السكّة ساكنة، ولكن لو حصل ونظرتَ إلى المشهد برؤية كونية مثل إله يمتدّ جسده ليتغلغل بين النجوم فإن نظرتنا ستبدو ضيقة للغاية وخليقة بأناس محدودي التفكير إلى حد بعيد.

كنت قد واظبت للسنتين السابقتين على الانغماس في دراسة العلم لأنه منحني إحساساً بالاقتحام ومواجهة الحقائق التي لن يجادل السفهاء والسفسطائيون بشأنها - نوع شبيه بالحقيقة التي تملك صحة كونية أعظم بكثير وأبعد مدىً من مشاعرنا البشرية اليومية العادية وأهدافنا الصغيرة التافهة: ففي كل مرة كنت أشعر فيها بالغضب إزاء غباوة أحد الجيران أو بالإذلال المصاحب للنقد القاسي الذي كان يصبّه على رأسي أحد معلّمي المدرسة كان عليّ بكل بساطة أن أفكّر بشأن علم الفلك أو الكيمياء؛ وهو التفكير الذي تكفّل دوماً بمنحي إحساساً رائعاً بالهدوء والاسترخاء، وقد بدت لي المعضلات الإنسانية سخيفة ومضجرة على الدوام في حين أن العلم وحده هو ما بدا لي موضوعاً راسخاً وجديراً بالوثوق والركون إليه أي وقت نشاء، ولكن هاهو آينشتاين يخبرني باستحالة العثور على «يقينية» في العلم، وغدوت بعد قراءتي ملاحظات آينشتاين مثل مسيحي كرّس حياته كله في الإيمان ثمّ حصل أن تمّ إقناعه بغتة بعدم وجود الإله، وشعرت حينذاك كمن كان واقفاً على أرض بدت صلبة له لوقت طويل ثم ما لبثت فجأة أن فُتِحت فيها فوهة تسعى لابتلاعه من موضع قدميه!

من المؤكد أنني فكّرت في تلك الأيام بأن «التزامنيّة **Simultaneity**» تعني شيئاً أبعد بكثير من محض كون قطار آينشتاين متحركاً أم لا؛ إذ لو كنت أصفّق بيديّ فسيكون من المحتّم أن تلامس إحدى اليدين الأخرى بتزامن، ولو أن أحداً آخر صفّق بتناغم معي فسيكون تصفيق كل منا متزامناً مع الآخر أيضاً، وعلى هذا الأساس يكون لمفهوم «التزامن» معنىً حدسيّ. إذن، ألن يكون في مقدورنا توظيف هذا الحدس الطبيعي في توضيح أنّ ومضة البرق

ستصلك لو كنتَ في مقدمة القطار أسرع مما لو كنتَ في مؤخرته فيما لو وضعتَ حركة القطار موضع الحسبان؟ عند هذا الموضع يفجّر آينشتاين مفارقته الثانية: لو كنتُ مسافراً في قطار يتحرّك بسرعة خمسين ميلاً في الساعة، وكنت أنا ذاتي أتحرّك عبر الممر الداخلي في القطار باتجاه عربة المحرّك في مقدمة القطار بسرعة عشرة أميال في الساعة فمن الطبيعي أن تكون سرعتي المحصلة النهائية ستين ميلاً في الساعة، ولكن لو كان القطار يتحرك بسرعة مساوية لنصف سرعة الضوء ووجّهتُ ضوء مصباح يدوي صغير باتجاه قاطرة المحرك فإن سرعة شعاع الضوء الواصل للمحرك يتوجب أن تكون مرةً ونصف المرة بقدر سرعة الضوء العادية، ولكن بالنسبة لآينشتاين فإن الأمر لايحصل هكذا!!: الزمن بالنسبة لآينشتاين يمضي ببطء كلما اقتربت السرعة من سرعة الضوء وبالنتيجة فإن أعظم سرعة ممكنة لن تتجاوز سرعة الضوء.

هنا ثانية تقاطعت فكرة إمكانية أن يمضي الزمن بسرعات متباينة مع الحس البدهي العام السائد، كما عملت تلك الفكرة على تعزيز شعوري بأن آينشتاين قوّض كل يقينياتي القديمة، وقد شعرت بطريقة حدسية معظم الوقت أن آينشتاين لابد أن يكون مخطئاً بإعلانه أن سرعة الضوء هي الحد الأقصى وأن هذا الإعلان قانون طبيعي مثل القوانين الأخرى المعروفة. كنت أفكر بعد كل هذا: إذا كان الضوء ينتقل حقاً أبطأ في الماء عنه في الهواء، فلماذا لا يمكن له أيضاً أن ينتقل أسرع تحت ظروفٍ ما؟ تعاظمت تلك المعضلة معي وبخاصة إذا ما علمنا حقيقة رغبتي في تصديق آينشتاين، لكنّي وعلى رغم كل هذا كنت أستشعر متعة كبيرة في الحديث عن نظرية النسبية لأصدقائي في المدرسة ومن بعدها الإجابة على اعتراضاتهم، ومضيت في «ابتلاع» أفكار آينشتاين بشأن نسبية الفضاء والزمن وقبلتها على مضض رغم أنها كانت تسبّب لي عسر هضم إلى جانب أنها كانت تجعلني أشعر شعوراً متفاقماً بالقلق وعدم الأمان.

تعاظم شعوري فجأة أحد الأيام بعدم الثبات والاستقرارية في المدرسة خلال إحدى حصص تشكيل المنحوتات الطينية: فقد مضيت حينذاك في مناقشة طويلة حول معضلة الكون المتوسّع مع صديق لي يدعى (سايريل

فلين)، وكانت الموضوعة الرئيسية في نقاشنا هي إلامَ يستحيل الكون بعد أن يتوسّع؟ كان المفترض السائد طبعاً أنه يتوسّع نحو الفضاء الفارغ الممتد خلف النجوم، ولكن: هل ثمة حدود ينتهي عندها الفضاء؟ لا يمكن للفضاء أن يكون لانهائياً (كما نتصوّر) ومع ذلك فإن من المستحيل أيضاً أن نتخيّل حافات نهائية له - هكذا مضت مناقشتنا، ثم شعرت على نحو فجائي بخطر داهم ينتابني وتلبّسني شعور بأن العالم حولي لم يكن ثابتاً وآمناً كما بدا دوماً. يأتي الأطفال إلى عالم ممهّد لهم بصورة مسبقة: يفترض الأطفال أن البالغين يعرفون كل شيء، وحتى بعدما يدركون أن هؤلاء البالغين هم أكثر جهلاً ممّا توقّعوه فإنهم يستمرون في الاعتقاد بأن كل الأسئلة لابد أن يكون لها جواب ما، وأن كل الحقائق الأبدية لابد أن تبقى أبدية خالدة، لكنني كنت في المدرسة آنذاك قد اكتشفت سؤالاً بدا أنّه لاجواب سهلاً له إلى جانب أنه جعلني مشوش الذهن وخائفاً.

يدرك الجميع أنّ من الأمور الصعبة للغاية التركيز على قراءة كتاب إذا ما كان المرء مضطراً للتوقف وتفحّص بعض التفاصيل كل حين كما يكون صعباً للغاية في الوقت ذاته مواصلة العيش بثقة وعلى نحوٍ طبيعي طالما أنّ المرء يشعر مع الكتاب بافتقاده الثبات والتوازن، وحينها سيغدو كل جهد لاستعادة الاستقرارية عديم الجدوى، وبدا لي آنذاك أن الإشكاليات التي أثارها آينشتاين قد هشّمت إحساسي القديم بالأمان الفكريّ. لطالما مثّل لي كلّ من شارلوك هولمز ودوبين[1] رمزاً لإحساسي بكون المثقف قادراً على تفكيك أية معضلة إشكالية، وبناءً على هذه القدرة فإن الارتقاء بالعقل إلى جانب اكتساب المعرفة هما الهدف الأسمى الأكثر أهمية من سواه والذي ينبغي أن يكرّس كل كائن إنساني نفسه له؛ ولكنّ هذا الهدف بدا لي الآن وهماً خالصاً وبدا أنه بدلاً من أن يوفّر لي ملاذاً عقلياً آمناً يمكنني أن أطلّ منه بثبات نحو الفوضى التي تجتاح الوجود الإنساني فإن العلم جعلني أغطس في محيط لانهائي من الفوضى الشاملة.

---

1- أوغست دوبين: C. Dupin Auguste شخصية خيالية لمُحقق ألفها إدغار آلان بو، وقد ظهر دوبين لأول مرة في العمل المسمى (جرائم شارع مورغ) الذي تم اعتباره على نطاقٍ واسعٍ أول قصة أدب بوليسي في العالم. ( المُراجِعة )

إن الحاجة للإحساس بالأمان سمة أساسية في الكائنات الإنسانية: إن طفلاً ما يمكن أن يشعر بالضجر من حياته وقد يجنح لأن يكون متمرداً تجاه أبويه، ولكن يظلّ أبواه في أقل تقدير جزءاً من الترتيبات الطبيعية التي تحيطه وتحميه. بالنسبة لي بدت لي تلك الترتيبات الطبيعية العادية الموفّرة للأمان وهماً فاجعاً تماماً مثل الأمان الذي يشعر به الحمل الصغير وهو دافئ في حضن أمه غير عالم أن مصيره مع أمه أن يكونا كومة لحمٍ في ثلاجة أحد السوبرماركتات (الأسواق الكبيرة).

بعد بضع سنوات قرأت في كتاب (أنواع التجربة الدينية) للكاتب الفيلسوف ذائع الصيت وليم جيمس مقطعاً كتبه الفيلسوف الفرنسي (تيودور سايمون جيفروي) يصف فيه فقدانه الشخصي للإيمان، وقد تسبب ذلك المقطع في استعادة مشاعر الكرب والرعب القديمة:

«لن أنسى أبداً تلك الليلة من شهر ديسمبر التي تمزّق فيها القناع الذي يحجب شكوكي، ومازلت أسمع حتى اليوم خطواتي الوئيدة في تلك الغرفة الضيقة العارية بعد أن كنت قد غطست في ساعة من النوم. كان القمر تلك الليلة نصف مغطى بالغيوم ويضيء بين الحين والآخر الألواح الزجاجية الباردة في نوافذ الغرفة، وكانت الساعات تلك الليلة تمضي وئيدة ولم أكن أشعر بمرورها، ومضيت أتابع أفكاري بقلق بعد أن هبطت من عليائها نحو قاع الوعي في عقلي وهي تتنقّل من طبقة لأخرى من طبقات ذلك الوعي، وراحت أفكاري تعمل على تشتيت الأوهام واحداً بعد الآخر بعد أن كانت قد عشّشتْ طويلاً في عقلي وحجبت عني منافذ الرؤية، وها قد صار المشهد أمامي واضحاً تماماً في تلك اللحظة.

عبثاً التصقتُ بمعتقداتي الأخيرة هذه تماماً مثلما يتشبث بحّار ببقايا حطام قاربه،،، عبثاً كنت خائفاً حدّ الرعب إزاء ذلك الفراغ المجهول الذي كنت على وشك أن أطفو فوقه تائهاً، وحينها توجّهت مع كل مخاوفي للنظر صوب طفولتي، وعائلتي، وبلادي - نحو كل تلك الأشياء التي لطالما عددتُها عزيزة ومقدسة لروحي،،، كان التيار العزوم لأفكاري حتى ذلك الحين قوياً لا يمكن الوقوف أمامه - والداي، عائلتي، ذاكرتي، معتقداتي،،، كل ذلك دفعني لأن أخفق في النظر إلى كل شيء في الحياة. مضت مساءلتي لتلك الأمور حينذاك

بطريقة عنيدة وأكثر قسوة ولم أتوقف حتى بلغت الخواتيم المبتغاة تجاه كل الأمور وعلمت حينها أنه ما من شيء ظلّ قائماً في أعماق عقلي.

هذه اللحظة كانت مخيفة للغاية، وعندما بلغت تخوم الصباح ألقيت بنفسي في فراشي وأنا متهالك القوى وبدا كما لو أنني أعيش بواكير حياتي - أبتسم وأنا منتشٍ بطاقة لانهائية كما لو كنت ناراً متوهجة أزلية، ولاحت أمامي تباشير حياة جديدة نَكِدة لا يخترقها أي كائن بشري حيث يتوجب عليّ في المستقبل أن أعيش وحيداً، وحيداً مع فكري المميت الذي لم يألُ جهداً في جعلي أعيش كمنفيّ هنا وهناك - فكري الذي كنت حينذاك على وشك أن أصبّ جُلّ لعناتي عليه. كانت الأيام التي أعقبت اكتشافي هذا هي الأيام الأكثر حزناً في حياتي...».

بات شعوري آنذاك أنا الآخر مثل شعور الفيلسوف الفرنسي تماماً: شعور مَنْ يرى نفسه يعيش في عالم من العميان المسكونين بالأوهام وأنه هو وحده اليقِظ وسط النيام. لم تكن معرفتي آنذاك لتوفر لي أية مزية أو منفعة بل على العكس فإنها أنضبت كل حيويتي ونزعتي التفاؤلية، وكان (نيتشه) قد اختبر الشعور ذاته من الفراغ والشعور باللاجدوى عندما قرأ مؤلف شوبنهاور (العالم كإرادة وفكرةٍ مُتَمَثّلة)، كما وصف (توماس مان) رؤيا ملهمة شبيهة بالسابقة في روايته الملحمية (آل بودنبروك): ثمة شعور لدى جميع هؤلاء بإحساس البرود العاطفي والانطفاء العقلي وخسارة التوهج الداخلي والطاقة الحيوية. بدت كل يقينياتي القديمة الآن مشاركة في تعزيز هاجس الشك لدي؛ إذ عندما كنت يافعاً مثلاً وكان أحدهم يصفني بالأنانية كان علي أن أعكس ذلك الوصف من وجهة نظر محددة بأن أرسخ شعوري بأنّ الناس جميعاً هم أنانيون، ونعلم جميعاً أن المجتمع يُطري عمل المحسنين ويعاقب عمل المجرمين، ولكن من ذا الذي يسعه القول إن المحسنين أقلّ أنانية من المجرمين؟ إنّ كرم المُحسِن المُعطي بسخاء يمنحه بهجة ويجعله يشعر بتصالح وسلام مع نفسه؛ وهو الشعور ذاته الذي يوفره إطراء الآخرين لنا، في حين أنّ المجرم جرى إعداده ليضع له قانونه الخاص موضع التنفيذ طمعاً في كسب العيش الذي يقيم به أوده.

إن الجواب الواضح للمفارقة السابقة يكمن في افتقاد المجرم للانضباط الذاتي الذي يمكّنه من تبنّي الخيارات الصعبة؛ الأمر الذي يترتّب عليه جنوحه نحو الخيارات الأسهل التي تعيق ارتقاءه الشخصي المستديم. بقدر ما يتعلق الأمر بي لا أحسب أن ثمة من يراوده الشكّ بأن الأشخاص الأذكياء والمنضبطين ذاتياً هم المفضّلون دوماً بالمقارنة مع الأغبياء والكسالى على الرغم من قدرتي على رؤية المغالطة الأساسية في هذه الموضوعة، وقد بدا لي أمراً غاية في الصعوبة التعاملُ مع الموضوعة الأخرى التي ترى أن الموجودات الحية هي بصورة جوهرية آلاتٌ كيّفت نفسها مع بيئاتها؛ وعلى هذا الأساس فإن إحساسنا بالقيم ما هو إلا وهم جوهري إلى حد كبير: عندما نجوع مثلاً نشعر أنّ الطعام «قيمة» كبيرة، وعندما نمرض فإن هذا الأمر يبدو مثيراً لغضبنا واشمئزازنا.

في كتابه الموسوم (**الإنسان - تلك الآلة**) جادل (لامتري[1] LaMettrie) بأن حيواتنا ما هي إلا سلسلة من الاستجابات الميكانيكية، وقد استحثّت لديّ هذه النظرة على الدوام نوعاً من اليأس طالما أن لامتري سيرفض أي اعتراض على رؤيته وسيرى فيه استجابة ميكانيكية مصممة للحفاظ على شعورنا بالاحترام الذاتي تجاه ذواتنا، ولو أجبنا لامتري بشأن ملاحظته الأخيرة بقولنا له «ولكن في حالتك هذه فإن جوابك استجابة ميكانيكية على حد سواء بما فعلنا نحن، وهو يثبت أنك أنت أيضاً لست سوى آلة»، سيجيب لامتري حينئذ «بالضبط - ذاك هو ما قلته تماماً».

إن ما جعل الأمور تبدو أكثر سوءاً لي هو شعوري بأنني كنت الشخص الأوحد في العالم الذي تملّكه إحساس كامل بعبثية كل شيء في العالم، وبقدر ما كنت أستطيع رؤية الحالة السائدة فإن معظم الناس بدوا قانعين بما هم عليه، ومن المؤكد أنني لم ألتقِ أحداً قط ممّن أظهر ولو علامة صغيرة على شكوكه ورؤيته بأن الحياة ما كانت سوى سطح واهٍ من المعنى فوق طبقة سحيقة الأعماق من الخواء الذي لامعنى له.

---

1- جوليان أوفغي دو لامتري: طبيب وفيلسوف فرنسي عاش في الفترة 1709-1751، ويعدّ أحد أوائل الفلاسفة المناصرين للمبدأ المادي في عصر التنوير الأوربي، وله مؤلفات عديدة أهمها l'homme machine الذي أشار له ويلسون في النص. (المُراجِعة)

إن المعضلات الإشكالية التي حكيت عن بعضها أعلاه هي التي استحوذت عليّ أثناء سنوات مراهقتي وشكّلت لديّ إحساساً عميقاً طاغياً بفقدان الاسترخاء الفكريّ - ذلك الوضع الذي يصفه كامو بِـ«السخيف» الذي يبدو أنّ عدّة كتّابٍ متبايني المشارب والاتجاهات (مثل نيتشه وتشيسترتون) قد اختبروه، ولكن لحسن حظي فإنني لم أقضِ كل ساعات يومي آنذاك لندب الكآبة المرافقة لأحجيات الوجود البشري؛ إذ عندما كنت أقضي يوماً طويلاً أتجوّل خلاله بصحبة دراجتي في أرجاء الأرياف ثمّ ألتقط انفاسي وأتناول شطيرة لذيذة على ضفة النهر في منطقة قلعة وارويك أو في قمة المنحدر الصخري الشاهق في ماتلوك فإنني كنت أدرك حينها أنّ كوني مراهقاً يوفّر لي تعويضاً لائقاً للإحساس بالكآبة والعبثية اللتيْن كانتا تجتاحان عقلي أحياناً في تلك السنوات.



# 7. جيفري فارنول
# والمغامرة الرائعة

عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري عملت موزع جرائد للحصول على مصروفي اليومي. كان دكان بيع الجرائد يضم مكتبةً لإعارة الكتب، حيث يمكن أن يستعير الشخص كتاباً لقاء عدة بنسات في الأسبوع، وغالباً ما كنت أتصفح الكتب بينما كنت أنتظر مندوب الجرائد الذي يجلبها إلى الدكان كي ينتهي من تصنيف كومة الجرائد حسب أسمائها. كانت هناك مجموعة كاملة من المؤلفات لكاتب لم أعرف عنه إلا القليل – جيفري فارنول. كان واضحاً أن هذه الكتب تخص مندوب الجرائد نفسه، وقد نصحني بقراءتها. اقترح علي أنه يجب أن أبدأ بكتاب «كنز بارتلمي الأسود»، ولكنني فهمت أن ذلك كتاب مغامرات للأطفال -كنت حينذاك أقرأ «آينشتاين» و«جينز» و«إيدينغتون»- واستعرت كتاب «مغامرات العفريت الصغير».

جذبني الكتاب بعد قراءتي بضع جمل من بدايته؛ فقرأته حتى النهاية في جلسة واحدة.

يبدأ الكتاب بالكلام عن فتى يصيد السمك من جدول صغير. يحب هذا الفتى فتاةً اسمها إيليزابيث ولكنها مشهورة باسم «ليزابيث». أرسِلَت الفتاة لتعيش في منزل ريفي. تشعر عمتها المخيفة أغاثا أن ليزابيث والبطل صارا صديقين أكثر مما ينبغي؛ ولكن الفتى -اسمه ديك برينت- اكتشف أن العمة تخطط لتزويج إيليزابيث من أخي أحد النبلاء عندما عرف عن مكان إقامة إيليزابيث من شخص يهتم بالقيل والقال، يذهب إلى هناك ويسكن في نزل محلي، نُزُل «السمكات الثلاث المرحة» ويظل يتجول حول مكان إقامتها آملاً أن يلمحها.

**«إنه لشيءٌ جميلٌ»، يعلق الراوي، «أن يستلقي الإنسان على ظهره بعد ظهيرة يومٍ حار، ويحدِّق خلال أغصان الأشجار المتشابكة في السماء الزرقاء التي لا حدود لها، بينما يعبق الهواء بحفيف أوراق الأشجار وتمتمات المياه بين القصب».**

لا توجد كلمة واحدة هنا ليست كليشة؛ إلا أنها دون شك تستحضر يوماً صيفياً حاراً، وأصوات الحشرات، والشعور بالاسترخاء والراحة التامة.

كان هذا- كما اكتشفت فيما بعد - نموذج كتابة فارنول. إنه يحب أن يكتب عن الحقول والأنهار والسماء، وليس هناك كاتب آخر مثله يثير لذة العيش في الريف وبهجتها.

إن بطله محظوظ لأنه سيعرف مكان حبيبته بعد قليل. أثناء استلقائه بجانب الجدول يظهر له طفل ملطخٌ بالوحل اسمه ريجنالد أوغسطس، وهو مشهور بأنه العفريت الصغير، أو الولد المؤذي. لقد انتهى للتو من القيام بدور حامل العَلَم الروماني، الشيء الذي جعله يقفز إلى الجدول ليحارب البريطانيين القدماء. وبعد حديثه مع البطل لبضع دقائق، يعترف بأنه مولع بالديدان، ويثبت ذلك بإخراجه من جيب سرواله عينةً كبيرةً وسمينة. يكتشف البطل أن حبيبته إليزابيث تعتني حالياً بالعفريت الصغير وبأخته الصغرى «دوروثي» أثناء غياب والدتهما. ثم يفضي العفريت الصغير بسِر للبطل قائلاً إنه قد نزع جوربي ليزابيث بينما كانت تجذِّف برجليها في الماء، وخبأهما في كوة جذع شجرة، وقد باح له بمكانهما.

وفي تلك اللحظة، تصل ليزابيث نفسها وهي من الطبيعي أن تكون محتقرةً لملاحقة خطيبها لها. ثم **«يُسمَعُ صوت وقع أقدام، وتظهر لهم بنت صغيرة تضم إلى صدرها قطةً صغيرة مسترخيةً بين ذراعيها»**. من الواضح أن فارنول يقضي قدراً كبيراً من التفكير في استشارة قاموسه بحثاً عن الكلمة الدقيقة، ولا يختارها إلا بعد هذه الاستشارة. ثم يُؤخَذُ الطفلان لتناول الشاي.

يسرع البطل نحو الشجرة ذات الكوة في جذعها طلباً لجوربي ليزابيث، ويراها قادمةً من الاتجاه المعاكس. إنه يصل إلى الشجرة قبل لحظة من وصولها، ويأخذ «الجوربين الحريريين»، وعلى الرغم من تثبيت قدميها

في الأرض تشبثاً باسترداد جوربيها، كعادة كل بطلات فارنول في الإصرار والتشبث بمواقفهن، يرفض أن يعطيها جوربيها. وأثناء حديثهما، يلاحظ وجود غمّازة عند زاوية فمها. «**الآن إذا وُجِدَ خائن في العالم، فهو تلك الغمّازة. فعلى فرض أنه لا يبدو الخداع من تعابير وجهها، وأن الدموع لم تتغرغر في عينيها الزرقاوين الحزينتين، سوف تقفز تلك الغمّازة إلى الحياة بكل قوة وتبطل كل شيء في لحظة واحدة**». يستنتج ديك من وجود الغمّازة أنها أقل غضباً مما تتظاهر، ويغتنم الفرصة ليخبرها مرةً ثانية أنه يملك منزلاً في «كِنت» من الطراز التيودوري (عصر تيودور)، وحديقة ورد قديمة تتطلب عناية واهتمام زوجة مثلها. يناولها جوربيها مقابل قبلة، وبدت أنها على وشك أن تستسلم. في الحقيقة لقد سرقت الجوربين من جيبه. وعندما تستدير قاصدةً الذهاب، يتوسل إليها أن تسمح له بالاحتفاظ بجورب واحد من الاثنين؛ تبين له أن جورباً واحداً لا يمكن استعماله؛ ولكن عندما يهم بالمسير «**سمعتُ قهقهةً خلفي، وشعرت أن شيئاً ناعماً ضرب جانب وجهي، وانحنيت لألتقط الشيء الذي لم يزل نصف مطوي عند قدميّ**».

يبدو من الواضح تماماً أن ليزابيث تحب ديك إلى حد معقول. ولأنه يحبها إلى حد العبادة، يمكن القول إنّ القصة في الحقيقة قد انتهت؛ لكن فارنول لن يستحسن ذلك طبعاً. إنه حالم يقظة رومانتيكي، ولا يحب شيئاً أكثر من الجمع بين رجل وامرأة، والحديث ببطء لا متناه عن استسلام المرأة واعترافها بأنها تحبه. إن هذا خيال جامح أو وهم جنسي ولكن دون وجود أي عنصر جنسي فَجّ. عندما يُري دي. إتش. لورانس «بول موريل» في رواية «أبناء وعُشّاق» ينزع جوربي محبوبته، من الواضح تماماً أنه يجدهما مثيرين جنسياً؛ بينما عند فارنول هما ببساطة جوربان من الشاش الحريري يتبعان عالماً خرافياً وليس العالم الحقيقي.

لامعنى للنظر في تفاصيل حبكة رواية حكايات العفريت الصغير، لأنها قلما توجد. ينتعل «سيلوين»، أخو النبيل الذي تنوي العمة أغاثا أن تزوّجه ليزابيث، حذاء لامعاً لركوب الخيل، وله «**شارب صغير ونحيف وفي وسطه فرجة صغيرة معتنىً بها بأناقة ومعقوف النهايتين نحو الأعلى**» – باختصار هو نموذج الوغد في العصر الإدواردي (نسبةً إلى الملك إدوارد). وقد كان

طبيعياً أن يحاول ممارسة العنف مع العفريت الصغير في مرحلة مبكرة من الكتاب، ولكن ديك يحبط مسعاه.

في الحادثة الرئيسية من الكتاب، تكون ليزابيث نائمةً في أسفل قارب بينما يراقبها ديك الذي يضطجع في مخبئه في أسفل القارب أيضاً. وفجأةً يُوحى للعفريت الصغير أن يقوم بواحدة من نكاته العملية ويقطع حبل مرسى القارب. ولسوء الحظ، لا يعرف ديك السباحة - فإذا تساءلنا أو استغربنا لماذا لم يُزَوِّده فارنول بهذه الميزة الذكرية الضرورية، فالجواب هو أنه سينقذ ليزابيث عندئذٍ ببساطة بأن يقفز إلى الماء. وبدلاً من ذلك، يندفع إلى أسفل الجدول الذي يهبط في هذا المكان ويتسلق غصن شجرة سنديان على الضفة، ويفلح في القفز إلى القارب عندما يمر من تحت الشجرة. تستيقظ ليزابيث، وتقفز إلى الاستنتاج أن ديك هو الذي قطع حبل القارب، ولا تفرح بذلك. ولم يحررها ديك من استنتاجها الخاطئ لكي يحمي العفريت الصغير. ثم يدركون أنهم يقتربون من سياج القضبان الذي يرفع منسوب المياه في الجدول (وهذا شيء خطير - المترجم) ويُحتَمَلُ أن يغرق القارب بهم. تسمح ليزابيث لديك أن يحملها بين ذراعيه وهي تمتم، «ديك، **ستمسكني بإحكام، ولا تدعني أفلت من بين ذراعيك عندما...**».

لحسن الحظ، يمر قارب بقربهم ويقطر قاربهم إلى الشاطئ. ولأول مرة في الكتاب، يغضب البطل من العفريت الصغير؛ يجعل العفريت يمد يديه ويضربه ضربتين بسوطٍ من القصب. تظهر ليزابيث وتسأل العفريت، في تلك اللحظة، لماذا يبكي، فيقول لها إن العم ديك «ضرب يديه بسوط القصب». وعندما تنفجر ليزابيث بالحنق والغضب، يعترف العفريت أنه هو الذي قطع حبل القارب. تسأل ليزابيث كيف وصل ديك إلى القارب، ويعترف ديك لها كيف أنه خاطر بحياته عن طريق تعلقه بغصن السنديان وقفزه إلى القارب عند مروره من تحت الغصن. تشعر ليزابيث بالندم وتسأله، «هل تستطيع أن تسامحني يا ديك؟» فيقول لها إنه سيسعده أن يسامحها على شرط أن... ولكن قبل أن يستطيع طلب يدها للزواج، تظهر دوروثي الصغيرة. وهكذا فإن فارنول يتلاعب أو يمزح في حلم يقظته لينهيه بسرعة.

وهكذا يستمر الكتاب لعدة مقاطع أخرى. وكما هو الحال في ملهاة

موسيقية، فإن على ليزابيث وديك أن يختصما، بعدما يقتنع بأنها قررت أن تتزوج سيلوين. ثم ينجلي سوء الفهم، ولا يضيّعان وقتهما فيتزوجان على عجل. ويبدأ المقطع الأخير من الكتاب، المسمَّى «بلاد فرح القلب» بـ«بالتأكيد، لم يكن هناك ولا يمكن أن يكون صباح آخر مثل هذا الصباح»، وتُكَرّرُ الجملة ست مرات في بعض الصفحات التالية. تصل العمة أغاثا على عجل وعلى عينيها منظار أوبرا وتُواجَه بالأمر الواقع. ولحسن الحظ، كانوا على مقربة من نزل السمكات الثلاث الفرحة حيث «**انبعثت رائحة عطرة، ألذ بكثير وأشد إغراء للجائع من رائحة الورد أو رحيق العسل من أزهار شجيرة الجدي - رائحة لحم الخنزير المقلي**». يبدو أن فارنول مولع بلحم الخنزير المقلي لأن رائحته تفوح من كل أعماله (التي تبلغ أكثر من خمسين). وهكذا يذهب الجميع لتناول طعام الفطور، وتعترف العمة أغاثا على نحو غير متوَقّع أنها لو تزوجت الرجل الذي أحبته قبل أربعين سنة لكانت امرأةً أسعد بكثير. ثم ينتهي الكتاب عندما يبحر ديك وليزابيث ليقضيا شهر العسل، بينما العفريت الصغير ودوروثي والعمة أغاثا يلوِّحون لهما مودّعين.

يمكنني القول إنه ما من شك في أن «حكايات العفريت الصغير» هي واحد من أكثر الأعمال حلاوةً وهُراءً عاطفياً. إلا أنني لا أزال أتذكر، بعد مرور أكثر من نصف قرن على قراءتها، كيف التهمتُ كل صفحة، وكيف أغلقت الكتاب بابتسامة رضا. كنت في ذلك الوقت قد انتهيت من كتابة أول مؤلف قصير، «مقالات حول هدف الحياة» الذي حلّلتُ فيه قابلية البشر لخداع الذات، وذكرت أنني جرّبتُ اليأس من فكرة لا نهائية الفضاء. ولكن بقيت حقيقة مهمة هي أنني كنت في الثالثة عشرة، لا تجربة جنسية لي، ومفعماً بالشوق إلى شخص من الجنس الآخر. إن أحلام يقظة فارنول الطويلة الرومانتيكية كانت بالضبط ما كنت أحتاج إليه. وكانت تبدى هذه الأحلام عند فارنول بالضبط في حبه للريف، وكلامه عن الفنادق الموجودة على الطريق وعن الجداول المتعرِّجة ورائحة لحم الخنزير المقلي. كنت كأنني مقفل عليَّ داخل رأسي، مقتنع، مثل «فاوست» أنه «لا يمكننا معرفة أي شيء». على أي حال، جَلَبَ لي فارنول ساعات من السرور والراحة.

بعد حكايات العفريت الصغير، اقترح عليّ مندوب الصحف قراءة كتاب

بعنوان «قمر المال». وقد فهمت لماذا اقترح هذا بعد وقت قصير. الكتاب هو ببساطة نسخةٌ أطول من حكايات العفريت الصغير. من الواضح أن فارنول قد قرر أن هناك عصيراً أكثر كميةً يجب أن يُعتَصَرَ من حلم اليقظة، وشرع في إعادته دون خجل. يقول الكوميدي شيلي بيرمان معلقاً على وَلع إرسكين كالدويل بالفنون نصف الإباحية، «لا أفهم لماذا يبحث ذلك الرجل عن النجاح. يمكنه الحصول على الكثير من اللّذه والسرور بأن يجلس ويفكِّر فقط». هذا ينطبق حرفياً على فارنول. إنه يكتب مثلما يتوهم مراهق في الخيال عن الأشياء الرومانتيكية ومثلما يتخيل عن العظمة: **يتخيل ويتصور فقط لمجرد السرور من سرد القصص لنفسه.**

إن «قمر المال» هي أكثر منافاةً للعقل من حكايات العفريت الصغير. البطل هنا، «جورج بِلو»، هو مليونير أمريكي شاب، رياضي، له وجه صارم الملامح وليس لديه أصدقاء. لم يخطر ببال فارنول أن مثل هذا الشاب - الذي يملك يختاً وثلاث سيارات سباق - يجب أن يكون له أصدقاء كثر، والعديد من الفتيات المصَمِّمات على أن يصبحن السيدة بِلو. لكن مثل هذا الإدراك سيتعارض مع متطلبات القصة الخيالية.

يهم بِلو بمغادرة المكان عندما تنكث الفتاة التي تعده بالحب وتنبذه، مثل معظم أبطال فارنول. وبينما هو جالس على جانب الطريق يأكل الخبز والجبن، يضرب ولد بسياج الطريق، «ولد صغير الجسم، له رأس مُدَوَّر مغطى بشعر نحاسي اللون». العفريت الصغير قد عاد. هذه المرة يسمَّى «جورجي بورجي»، ولكن لأن بِلو اسمه جورج أيضاً، يقررون أن يسمّوه «بورجيس الصغير» وأن يسمّوا بِلو «بورجيس الكبير». ومثل بطل حكايات العفريت الصغير، يتخذه البطل ابن أخ على الفور.

يقول الولد في طريقه إلى أفريقيا بحثاً عن الثروة، إن عمته آنثيا، التي تملك مزرعةً مجاورة، تحتاج إلى المال حالاً. السيد «كاسيليس»، مالك الأراضي الرئيسي في المنطقة، يحاول أن يقنعها بأن تتزوجه، لكنها غير راغبة في ذلك.

يُقنِعُ عم بورجيس الصغير، بِلو، أن يعود إلى البيت. وعلى الطريق يلتقيان

بالسيد كاسيليس الذي، تماماً مثل «سيلوين» في الكتاب السابق، يعلن عن نفسه أنه وغد بانتعاله حذاء خيل وبشاربه الصغير النحيف. ويضيف فارنول أن عينيه قريبتان بعضهما من بعض. يضمر كاسيليس وبِلو الكره أحدهما للآخر من النظرة الأولى. (يقول بورجيس الصغير، «إنه يبتسم مثل هذه الابتسامة فقط عندما يكون غاضباً بشكل فظيع»).

آنثيا، طبعاً، هي نموذج البطلة عند فارنول: «**طويلة ورشيقة، جميلة وصاحبة كبرياء وأنفة، مثل إينيد وغينيفَر... بثوبها الأزرق، وقبعتها الشمسية التي تظلل وجهها**». يقع بِلو في حبها عند رؤيته لها. ولكن، لأنه بطل فارنولي، لا يحلم باستغلال معرفته لبورجيس الصغير في فرض حبها له. إنه يتركها ويذهب بعيداً عند غروب الشمس، حينما تناديه ليعود. تعتقد أنه شريد، وتخبره أنه إذا ذهب إلى المنزل، سيقدم له الطبَّاخ وجبةً جيدة. ثم ترى وجهه، وتدرك أنه رجل محترم، وتتورد وجنتاها خجلاً. «**الآن عندما تلاقت عيونهما، بدا لبِلو كأنه عاش طوال حياته توقعاً لهذه اللحظة**». يقول لها إنه أمريكي لا أصدقاء له يبحث عن منزل يسكنه. تفرك أنفها قليلاً (لأن مسألة المستأجر جديدة بالنسبة لها) وتعرض عليه غرفةً.

في حياتنا الواقعية يمكن أن يثير هذا تساؤلات متعلقة بالأخلاق العامة - فتى وسيم يسكن في منزل ريفي مع فتاة جميلة في العشرينات من عمرها ومعها ابن أخيها فقط كشخص راعٍ لها. (لا يفسِّر فارنول كيف تصبح آنثيا مسؤولةً عن بورجيس). لكن ما يهم فارنول هو تقريبهم (بِلو وآنثيا وبورجيس) بعضهم من بعض، لكي يبدأ حلم اليقظة. لذلك ينتقل بِلو إلى دابلمير، المنزل الريفي التي تسكن فيه آنثيا، «بعد ظهر يومٍ حار في آب، وهو يتنفس هواء آركيديا» (التي هي بلاد الرعاة، المترجم).

تعود المزرعة، طبعاً، إلى أيام الملك هينري الثامن، ولها نوافذ مغطاة بالشباك، وفيها قاعة قديمة كبيرة، وغرف واسعة وأدراج عريضة. يقابل بِلو العمة بريسيلا، مديرة المنزل المرحة؛ وجندياً له ذراع واحدة وهو يحب آنثيا حتى العبادة ولكنه لا يجرؤ على الكلام؛ وشغِّيلاً في الحديقة يدعى «العجوز آدم»، وعرَّافةً محسنةً، وأشخاصاً آخرين مختلفين وطريفين.

الحادثة المحورية في الكتاب هي بيع أثاث أو عفش آنثيا. الشخص غير السعيد الذي يملك الرهن على المنزل - الذي له اسم ديكينزي (نسبةً إلى ديكينز) وهو «غريمس» - يأمل في شراء معظمه، لأنه يرغب في أن يمتلك المنزل أيضاً. يُحبِطُ بِلو، طبعاً، مسعى هذا الرجل بإعطائه العجوز آدم مالاً كافياً ليرفع المزاد على كل قطع الأثاث؛ وبِلو نفسه ينضم إلى المزايدين ليدفع فوق ما يدفعه غريمس لقاء طاولة قديمة.

الآن بعد أن أرخت آنثيا أهدابها الطويلة لكي تقنعنا أنها انجذبت نحو بِلو، وبعد أن اشترى أثاثها لها، يمكن أن يفترض المرء أن طريق الحب الحقيقي معبد؛ لكن ذلك سيقطع السحر الرومانتيكي قبل أن يصبح فارنول جاهزاً. لذلك ينجح العجوز آدم في أن يعطي آنثيا الانطباع أن بِلو هو خطيب حبيبته التي يعرفها منذ الطفولة، ويهدف أن يكون الأثاث من أجل استعماله هو. وتقودها كبرياؤها المجروحة لأن تقرر الزواج من النبيل الشرير.

تسير الأمور بعد ذلك على ما يرام. لكن فارنول قرر استعمال نقطة ذروة أكثر دراماتيكية من مثيلتها في «حكايات العفريت الصغير». لقد أخبرت العرّافة الكريمة آنثيا أنها ستتزوج رجلاً يحمل «علامة النمر»، وأنها سوف تُخطَبُ بالقوة وتُزَوَّجُ بالقوة». على ذراع بِلو ثلاثة خدوش طويلة (هي في الحقيقة ثلاثة أحافير) سببها له نمر. عندما يحاول مالك الأراضي أن يُقفِل المزاد، ينقذ بورجيس الصغير الموقف بكيس من النقود الذهبية (كان قد وضعه بِلو في حديقة الأشجار). وعندما فشل حتى هذا في ترقيق قلب آنثيا، فإن بِلو يمسك بها وهي واقفة على جسر في ضوء القمر، ويحملها إلى سيارته، ويأخذها إلى كنيسة حيث يتزوجان بترخيص خاص. من الطبيعي أن تستسلم بوقار ويتورد خدّاها حياء وتسدل أهداب عينيها الطويلة وتقول له «بصوتها المنخفض الحاد: لقد أحببتك - منذ - البداية. وبتنهيدة متقطعة استرخت بين ذراعيه معانقةً».

يمكن أن يكون القارئ قد توقع أنه حتى مراجعو هذا الوقت - حوالي 1912 - ربما كان لديهم بعض التحفظات إزاء مثل هذه القصة الخيالية المتعلقة بتحقيق لا يشعر بالخجل من تحقيق الرغبات. ولكن، على العكس، يبدو أنهم كانوا مسرورين بعاطفيتها الخيالية. وقد قالت سيدة بورجيس

الصغير، «إن واحداً من أكثر الفتيان طيبة معشر وجدناه في الأدب، سوف يُقَدِّره كل العشاق من الفتيان وأساليبهم». وقالت جريدة اللايبريريان «في القصة كل سحر وجمال الريف في أيام الربيع». حتى إن جريدة اللانسيت قالت، «بالنسبة للذين يستطيعون الدخول إلى عقل الطفولة بتعاطف، سيثبت الكتاب أنه مبهج وممتع».

ظهرت قصة «قمر المال» بعد «حكايات العفريت الصغير»، على الرغم من أن «الحكايات» كُتِبَت قبلها. في الحقيقة كانت «حكايات العفريت الصغير» أول رواية لفارنول، وقد رُفِضت على نطاق واسع. لكن قصة النجاح التي تلت رفضها رومانتيكيةٌ بكل ما فيها كواحد من أحلام اليقظة عند فارنول.

وُلِد جون جيفري فارنول في العاشر من شباط، 1878، في آستون، بالقرب من بيرمنغهام. وقد شجعته والدته على الكتابة، إلا أن والديه قررا أن يصبح مهندساً، ووضعاه في مصنع صهر نحاس. وقع فارنول في حب فتاة أمريكية، وتزوجها وانتقل إلى نيويورك. وأصبح هناك رسَّام مشاهد في مسرح آستور، ولكن كان بالكاد يستطيع إعالة زوجته التي رجعت إلى «إينغلوود»، نيوجيرسي. الحنين إلى الريف الإنكليزي واضح في «حكايات العفريت الصغير». (الروائي الأعظم من فارنول بكثير، جون كاوبر باويس، كتب أجمل الوصف وأكثر العبارات نبضاً بالحياة حول الريف الإنكليزي، «غلاستونبري رومانس» عندما كان يحن ويتوق توقاً شديداً إلى إنكلترا وهو في ولاية نيويورك).

لم يُثَبِّط عزيمته رفضُ دور النشر، وتابع فارنول يكتب روايةً أخرى متعلقة بالريف، هذه المرة في عهد الوصاية على العرش. تبدأ الرواية هكذا «عندما كنت جالساً في ظل شجرة في صباح باكر في الصيف، أتناول لحم الخنزير المشوي والسمك الصغير، خطر لي أنني يمكن أن أكتب كتاباً يوماً ما، يتعلق بالطرق والطرق الفرعية والأشجار والرياح في الأمكنة الموحشة والجداول السريعة والآسنة وبهاء الفجر وتوهج المساء والوحدة الخمرية في الليل. سأكتب كتاباً عن الفنادق على جانبي الطرق والحانات المبعثرة؛ كتاباً عن الأشياء الريفية وأهل الريف وعاداتهم. وقد راقت لي الفكرة إلى حد كبير».

الراوي في رواية «الطريق السريع العريض» هو طالب العلم وصاحب الجسم العامر «بطرس فيبارت» يبدأ الكتاب بمحام يقرأ وصية عمه. «ولابن أخي، موريس فيبارت، أوَرّث عشرين ألفاً من الجنيهات على أمل أن تساعده خلال سنة أو بعدها».

وقد ترك السير جورج عشرة جنيهات فقط لابن أخيه الآخر بطرس، لكي يشتري بها نسخةً من «زينو» أو أي فيلسوف رواقي آخر (الفيلسوف الرواقي هو الفيلسوف اليوناني زينون الذي نادى بالتحرر من العواطف بما فيها اللذة والألم - المترجم). (لا يقدم فارنول أي شرح لهذا الحرمان من الميراث، ولكن سببه هو أنه لو فعل لما كان للرواية أية حبكة). ويضيف أن الخمسمئة ألف جنيه الباقية من تركته للذي ينجح من ورثته في الزواج من السيدة صوفيا سيفتون، الليدي المشهورة بجمالها، خلال سنة.

غير مستاء من ذلك، يأخذ بطرس العشرة جنيهات وينطلق على الطريق المفتوح أمامه (الشيء الذي إن لم يكن حبكة فارنول الوحيدة، هو على الأقل دعامته، التي يستعملها مراراً). وبعد وقت قصير، تُسلَبُ منه العشرة جنيهات وساعته من قبل قاطع طريق موريس فيبارت - المشهور بِـ«بَك». وليثبت ذلك، يعرض شرط دفع عشرة شيلينات لمن ينازله في الملاكمة من الحاضرين. ويقبل بطرس العرض فوراً أملاً في الحصول على النقود كي ينزل تلك الليلة في الفندق. ولكن يندهش عندما يشحب لون وجه كراغ حالما ينظر بطرس إليه. في الحقيقة، كراغ هو الأول من عديد من الناس الذين يخطئون في الاعتقاد أن بطرس هو ابن عمه موريس.

يبيع بطرس صدريته المطرزة لفلاحٍ لقاء عشرة شلنات، ويتابع طريقه. حتى الآن، القارئ الذي يعرف رواية ديكينز «أوراق بيكويك»، يدرك أنها كانت مصدر إلهام أو إيحاء فارنول الرئيسي. مثل ديكينز، فارنول يحب خلق الشخصيات - عاملين بالأدب غير متقنين، فلاحين أو ريفيين متفلسفين، وأشباه هؤلاء - ويصف الكاتبان أخلاق هذه الشخصيات وطريقتها في الكلام. وكتب فارنول بنفس القدرة على الخلق مثل ديكينز، لكن تنقصه عبقرية ديكينز الدراماتيكية. وعندما يذوي خياله، يقدم صبيةً تعاني خطراً أو محنةً ما.

يسمع بطرس بكاء امرأة ونهنهتها في حانة يقضي الليل فيها. لقد أقفِل على فتاة جميلة في غرفتها من قبل رجل أغواها. ثم يتسلق نافذة الفتاة عندما يسمع وقع أقدام الرجل الشرير الذي أغواها وأقفل عليها باب غرفتها. يفتح الباب ويصفع رجلاً في الظلام، ثم يهرب مع الفتاة المخطوفة. يبدو أنها أغويت في أن تهرب من بيتها من قبل السير هاري مورتيمر، شخص ليس قريباً للقلب قابلناه في وقت سابق من القصة.

وفي غابة مظلمة، ولأول مرة في أعماله، (حسب علمي)، يجعل فارنول بطله يقع فريسةً للإغواء. عندما تمد الفتاة يديها له شاكرةً له شهامته في إنقاذها، يمسك بها ويقبلها. تقع قبعته عن رأسه، وعندما ترى وجهه، تدرك أنها أخطأته وهو في الحقيقة ابن عمه الشرير موريس. يخزه ضميره ويضرب جذع شجرة بقبضة يده، ويكشط الجلد عن عقد أصابع يده. ومن هنا فصاعداً، يتصرف مثل كل أبطال فارنول، بشهامة خالية من الأخطاء والعيوب.

إنهما الآن قريبان من أملاك الليدي صوفيا سيفتون، والقارئ الفطن يشعر بقرب دخولها القصة. يقترب بطرس من حداد مزاجيٍّ يدعى «جورج الأسود» أو جارج ويسأله عن عمل. (فارنول نفسه قد عمل حداداً خلال تدرّبه). يوافق الحداد أن يُشَغِّلَه إذا استطاع بطرس أن يغلبه في مباراة رمي المطرقة. سيُسمح للواحد منهما بثلاث رميات. يكسب بطرس الرمية الأولى، ثم يبذل الحداد جهداً كبيراً ويرمي أبعد مما رمى بطرس. وفي الرمية الثانية لبطرس، يتظاهر أنه يبذل أقصى جهد يستطيعه ويخدع الحداد فيعتقد أنه لا حاجة به لأن يبذل جهداً كبيراً حيث أن رمية بطرس الثانية كانت أقرب من الأولى، فتكون رميته أقرب من رمية بطرس. ثم يستطيع بطرس في أن يجعل رميته الثالثة أبعد من رمية الحداد ويكسب السباق. وهكذا يصبح بطرس متدرباً عند الحداد ومعاوناً له. يذهب ليسكن في منزل هو عبارة عن كوخ مسكون بالجن في الغابات.

وفي إحدى الليالي العاصفة، تقرع بابه فتاة جميلة. إنها مطاردة من قبل وغد شرير مصمم أن يملكها. يتقاتل مع بطرس، ويتغلب بطرس عليه بالحظ، عندما يسقط الشرير ويضرب رأسه صخرةً بجانبه. وعندما ينظر بطرس إلى وجه الشرير على ضوء المصباح، يدرك أنه ابن عمه موريس فيارت.

عندما نُقِل موريس فيارت الغائب عن الوعي بعيداً على مركبة تجرها الخيول، ينهار بطرس ويسقط متهاوياً على الأرض مغمياً عليه. الفتاة الجميلة، التي تقدم نفسها كـ«تشارميان»، تعتني به. (يقدِّر القارئ طبعاً أن هذه الفتاة هي الليدي صوفيا سيفتون).

الآن قد رتب فارنول غرضه المفضّل: البطل والبطلة يعيشان بعضهما على مقربة من بعض، لذلك يستطيعان أن يقعا بعضهما في حب بعض. (إن هذا عبارة عن تكنيكٍ ربما تعلمه فارنول من جين أوستن). وليضيف قليلاً من إثارة تعلق القارئ يتظاهر بطرس أنه بطرس سمث البسيط، وهو حداد، مع أن صوفيا تستطيع أن ترى من حقيقة أنه يقرأ فيرجيل باللاتينية وهوميروس باليونانية أنه رجل نبيل وطالب علم. ومع العلم أنها ترى من خلال التمويه (اسمه الحقيقي مكتوب أمام فيرجيل)، هي أيضاً تصر أنها تشارميان براون البسيطة، فقيرة ولا أصدقاء لها. يصدِّقها في ذلك، على الرغم من حقيقة أن تحت جلبابها البني الخشن تلبس جوربين ثمينين من الحرير.

الآن يقترب الكتاب من نهايته - بالتأكيد لا يستطيعان أن يستغرقا كل ذلك الوقت ليقعا في الحب؟ في الحقيقة أن حبهما نصف منتهٍ لأن فارنول يفرح كثيراً من مواقفه (مواقف أبطاله) التافهة التي يريد أن يجعلها تدوم إلى الأبد. لو تُركَ على هواه، لاحتاج ثلاثة مجلدات ليجعل بطله وبطلته يقعان في الحب، حتى ولو نجح في اختراع طريقة لجعلهما يتشاركان في السرير.

يتفهم جورج الأسود الفكرة الخاطئة وهي أن بطرس يأمل في سرقة محبوبته «برو» التي تدير مطبخ الفندق وكان عنده نوبة أخرى من نوبات العمل، فيختفي بسرعة. وعندما يقابل بطرس أخيراً، يُصِرُّ على أن يتقاتلا، وعلى الرغم من أداء بطرس الجيد، فهو ليس ندّاً لقوته الضخمة، فقد أصابته بعض الرضوض ويسقط فاقداً للوعي. كان هذا لحسن حظه. الآن، وهو في هذه الحالة البائسة تطفو كل رقة تشارميان الأنثوية إلى السطح، وتصبح ممرضته مرةً ثانية.

لم يخطر ببال فارنول أنه من غير اللائق أن يعيش البطل والبطلة معاً في كوخ؛ لقد دَبَّر كل الحبكة ليجعلها تبدو عادية وطبيعية. وهكذا عندما

تتلامس أصابعهما بين الوقت والآخر، تتورد وجنتاها خجلاً وتبعد نظرتها عنه، ويخبرها أنه من خلال كل ما قرأه عن النساء في الكتب لا ينوي أبداً أن يتزوج واحدةً.

وأخيراً، لا يمكن تأجيل اللحظة الحاسمة فترةً أطول. فعلى الرغم من حدوث سوء تفاهم بين بطرس وتشارميان حوالي اثنتي عشرة مرة، تعترف تشارميان أنها تحبه، ويذهبان إلى الكنيسة ويتزوجان. هل هذا نهاية الكتاب؟ أبداً، على الإطلاق. لأن ابن عم بطرس الشرير موريس، الذي أقسم أن يحول بينهما، وُجِدَ مقتولاً، وجِدت رصاصة في رأسه. تعترف تشارميان أنها فتحت الباب عنوةً وأطلقت طلقةً من مسدسها لتخيف شخصاً دخل إلى البيت وتطرده. وعند إدراك بطرس أن حبيبته ستنتهي على حبل المشنقة، يسرع ويدعي أنه هو الفاعل. قلت، «يوماً ما، إذا كان هناك إله عادل في السماء، ستتقابل ثانيةً...» «وببكاءٍ متقطع، سحبت رأسي إلى صدرها وشدَّته نحوها...».

يهرب بطرس إلى لندن. يمسك به الذين جروا خلفه في شارع «بو»، لكنه ينجو منهم. وبعد أن خارت قواه، يسقط على مدخل منزل صديقه السير ريتشارد (الذي كان حاضراً أثناء قراءة الوصية). كانت تنتظره تشارميان هناك. ويعرف السير ريتشارد أن بطرس قد تزوج الليدي صوفيا تشارميان سيفتون أخيراً. عندما يستيقظ بطرس - بعد ثلاثة أيام - يخبره السير ريتشارد أن القاتل الحقيقي هو رجل قال إن موريس قد أخطأ بحقه، وقد اعترف أنه قتله. كل الذي بقي على بطرس هو أن يعود إلى الكوخ في الغابات ويأخذ زوجته بين ذراعيه.

إن رواية «الطريق السريع العريض»، كرواية ثانية للمؤلف، هي إنجاز معتبر. يكتب فارنول بشكل طبيعي وجيد. إنه جيد خاصةً في الحوار، وهو يطيل إلى حوالي الصفحة والنصف ما يمكن التعبير عنه ببضعة أسطر. لكنه دائماً يُقرأ. على أية حال، إن هذه الرواية مليئة بالسخافات؛ على المستوى الرومانتيكي، إنها خطوة واحدة فقط فوق هذا النوع من الأدب الرخيص الذي كُتِبَ للأطفال البالغين؛ إلا أنها زُيِّنت بما يغري القارئ لينتقل من صفحة إلى أخرى، حتى ولو كان يغمز إلى سخافاتها الفظيعة. وليس من المفهوم لماذا رفضها أول ناشر رآها.

في الحقيقة، رُفِضَت من قبل ثلاث دور نشر أمريكية - اثنتان دون تعليق، وواحدة بسبب الزعم أنها تروق للقراء الإنكليز فقط. وقد عرض ممثل أن يريها لدار نشر في بوسطن، ولكنه نسي، ثم عندما عاد إلى نيويورك كانت لا تزال في صندوق السيارة. وقد أرسل فارنول المسودة إلى زوجته في إنغلوود، مقترحاً أن تقرأها ثم تحرقها. لكنها أرسلتها إلى صديق لها في إنكلترا هو «شيرلي بايرون جيفونز»، وقد قدر هذا الصديق قيمتها على الفور، وأخذها إلى الناشر «سامبسون لو». عرضها مدير مكتب في دار النشر على الناقد «كليمنت شورتر»، الذي كان نصيراً متحمساً لِـ«جورج بورو»، الذي كان فارنول دون شك من المتأثرين به. وكان أولئك المتأثرون وأبطالهم يستمتعون بالحياة على الطريق الذي يسافرون عليه. وقد لاحظ «شورتر» أيضاً قيمة الرواية. وقد نُشِرت في 1910، في منتصف ولاية الملك إدوارد الذهبية، وأصبحت الأكثر مبيعاً على الفور. عندما عُرِضَت على دار نشر «ليتيل، براون» في بوسطن، لم تقبل تعليق ناشر نيويورك أن الرواية إنكليزية أكثر من اللازم. لقد بيع من الرواية 600 ألف نسخة في سنة واحدة، وجعلت فارنول غنياً. وقد عاد إلى إنكلترا كرجل مشهور.

ولكن ماذا كان عليه أن يفعل ككاتب ثاني قصة؟ هل سيثبت أنه كاتب كتاب واحد؟ ظل متماسكاً وواثقاً من نفسه. سحب «حكايات العفريت الصغير» من أحد الأدراج، ثم كتبه على أنه «قمر المال»، جاعلاً البطل أمريكياً ليروقَ لجمهوره الأمريكي. هذه الرواية هي، كما رأينا، قصة خيالية متعلقة بتحقيق الرغبات، تكمن جاذبيتها في فكرة مليونير مغمور يصبح قاطناً أو مستأجراً عند فتاة جميلة عليها ديون ثقيلة (لم يتوقف فارنول عن حب فكرة الناس المتنكِّرين ومجهولي الهوية). أحب النقاد هذه الفكرة أيضاً. وهكذا فقد قدَّم للناشر «حكايات العفريت الصغير»، وعلى الرغم من تشابهها الكبير مع رواية «قمر المال» فقد كانت ناجحةً مثلها. لم يشبع الجمهور من طبعة (ماركة) فارنول المتعلقة بالقصص الخيالية حول تحقيق الرغبات.

رواية «النبيل الهاوي»، (غير المحترف) ظهرت في 1913 وهي بدورها جيدة مثل رواية «الطريق السريع العريض». هذه المرة بطلها، «بارناباس بارتي»، يرث بشكل غير متوقع سبعمئة ألف جنيه من عمّ متوفى كان قد جمع

ثروته في جامايكا، وقرر أن يذهب إلى لندن ليصبح «سيداً نبيلاً». إنه ليس إلا ابن مدير فندق. ولكن، مثل كل أبطال فارنول، يتكلم بمسحة أدبية لدرجة أنه لا أحد يستطيع أن يظن أنه ليس «سيداً نبيلاً» في الأصل، ويترك انطباعاً لا بأس به بين رجال الطبقة الحاكمة.

من الطبيعي ألا يحلم بارناباس بفعل أي شيء من أفعال العامة كأخذ وسيلة من وسائل المواصلات العامة في تنقلاته إلى لندن، التي كانت تتطلب عربةً في تلك الأيام، أو حتى ركوب حصان؛ كان عليه أن يذهب سيراً على الأقدام.

**«كان ذلك في صباح جميل بهيّ بعد حوالي ثلاثة أسابيع عندما انطلق بارناباس في العالم، صباح مفعم بالروائح الطيبة للأعشاب والزهور والثمار الناضجة، صباح مبتهج بتغريد الطيور. ولأن الوقت كان مبكراً، كان الندى لا يزال يضطجع ثقيلاً على الأرض متلألئاً على العشب وعلى الأسوار، وبدا مثل الأحجار الكريمة على أوراق الأشجار وعلى الأغصان مثل الأقراط أو الثريات المعلقة».**

بعد أن سار مسافة ميل تقريباً، قرر أن يسير في طريق مختصر عبر أحد الحقول، ووجد فتاةً جميلةً مضطجعةً على الأرض وهي فاقدة للوعي، «... **كان شعرها الأشعث ذهبياً جميلاً، وكان هناك حذاء صغير لركوب الخيل بمهمازه اللامع**»، وقد التهم بارناباس بعينيه وبشهوانية لا تُقاوَم المنظر من ركبتها إلى وركها المدور الذي انحدر إلى خصرها النحيف، ثم ارتفعت عيناه إلى صدرها المدور الجميل. ولكن كان يقترب منها من الجانب الآخر رجل من رجال الوصاية على العرش، تدل شفته الملتوية على أنه واحد من الأوغاد، ويدل على ذلك أيضاً أنه خاطب بارناباس «يا رَجُلي» وأمره أن يذهب في طريقه. وقد كُشِفت نواياه الخبيثة «بابتسامته البطيئة» التي انتشرت على وجهه عندما فكَّرَ بالفتاة الجميلة الملقاة على الأرض و«لا تستطيع الدفاع عن نفسها».

طبعاً، يرفض بارناباس أن يذهب، حتى عندما يهدده الوغد بالضرب، ثم يتقاتلان؛ وبلكمة على ذقنه، يَطرح الوغدَ أرضاً مُغمى عليه (لقد دُرِّبَ

كملاكم، الشيء الذي ينفعه كثيراً فيما بعد). يحمل بارناباس الفتاة إلى جدول قريب، حيث «ترفع أهدابها وتسأل» أين أنا؟ «وعندما يخبرها بارناباس أنه ذاهب إلى لندن، يطرح شَكّاً أو توقعاً على القارئ أنهما سيتقابلان ثانيةً».

وهكذا تستمر القصة بشكل مناف للطبيعة وهي مليئة بتعرجات الحبكة، ولكنها تستمر في تشويق القارئ. طبعاً لا مشكلة عند بارناباس في أن يُعتَبَر سيداً نبيلاً في لندن ويختتم الرواية بزواجه من الفتاة الجميلة التي تثير الشبق والتي اسمها «الليدي كليون ميريديث».

إن نوع الحياة التي عاشها فارنول ككاتب تُباعُ كتبهُ على نطاق واسع ليس مسجلاً: بعض الملاحظات المتعلقة بحياته مكتوبة في مقدمة «كليمينت شورتر» لِـ«حكايات العفريت الصغير». حتى إنني لم أرَ صورةً فوتوغرافيةً له؛ لكن من المؤكد أنه استمر في الكتابة حتى وفاته في 1952، عن عمرٍ ناهز الرابعة والسبعين عاماً، وأنه استمر في كتابة عدد لا محدود من التغييرات على موضوعاته أو معانيه الاثنين أو الثلاثة. إن الرواية التي كتبها في أي مرحلة من حياته هي مثل الرواية التي كتبها في أي مرحلة أخرى. في رواية «ضالَّة الشباب المنشودة» يقرر البارونيت (رتبة نبيلة وراثية أقل من بارون وأعلى من فارس - المترجم) «السير مارماديوك»، الذي هو في منتصف عمره، أنه يحتاج إلى التمرينات الرياضية، ويبدأ بالمشي على الطريق. وعندما يتعب، يتسلق حاوية خَصاب (عشب يابس - المترجم) وينام. ويعرف بعد قليل أنه يشارك فتاةً صاحبية جميلة (من جماعة الأصحاب وهي جماعة دينية لا تؤمن بالحرب - المترجم) في الحاوية اسمها «إيف - آن»، وهي هاربة من منزل أهلها لتنضم إلى عشيقها. يتضح أن العشيق رجل مخادع من الرجال الأوصياء على العرش. يرسله السير «مارماديوك» لحزم الخصاب أو العلف في بالات. بعد ذلك تحدث مقابلة مع مالك أراضٍ شرير لديه أيضاً نية سيئة تجاه الفتاة الصاحبية الجميلة. وينشب قتال بين السير مارماديوك ومالك الأراضي، ويُكتَشَفُ أن مالك الأراضي قد مات قتلاً بواسطة بندقية قصيرة كانت بين يدي الفتاة الصاحبية.

كانت إيف - آن ستُبَسِّطُ القصة كثيراً لو قالت إنها لم تقتل مالك الأرض، لكن فارنول يفضل حبكةً بتَشَعُّباتٍ تكثر أو تقل حسب إمكانياته. لذلك

يكسر البارونيت النبيل (المعروف للفتاة على أنه «جون هوبز البسيط») يكسر عصاه المذهّبة الرأس ويتركها بجانب الجثة، ليعطي الانطباع بأنه هو القاتل. ثم هو وإيف - آن يذهبان ويحثان الخطا على الطريق إلى لندن.

الحب الحقيقي لا يسير دائماً دون مشاكل، وفي الجزء الأخير من الرواية، يعود السير مارماديوك إلى منزله والكآبة تلفّه، معتقداً أن إيف - آن على وشك أن تتزوج ابن أخيه. ولكن عندما يظهر ابن أخيه ويعترف أن إيف - آن ترفضه، يسرع السير مارماديوك إلى كوخها، وهناك تبادره برمي نفسها بين ذراعيه.

عندما قرأت فارنول من جديد، اتضح لي أنه لم يتقدم بعد سنة 1910. إنه يظل شخصيةً من المرحلة الإدواردية الهادئة ورابطة الجأش، مثل السيد «تود» في رواية «الريح في الصفصاف». وتتنفس أعماله هواء من البراءة - النوع من البراءة والرومانتيكية التي توجد أيضاً عند أنتوني هوب وجي. كي. تشيسترتون وستانلي ويمان وبي. سي. رين ورافائيل ساباتيني وجي. فيليبس أوبينهايم. بعد قراءة أعمالهم، المليئة بالرجال النبلاء الفرسان، والسيدات اللاتي ترتخي أهدابهن برزانة واحتشام فوق خدود هي دائماً مثل الدراق المتورد، من الصعب تصديق أن القرن العشرين كان يخبئ مخازن من الفظائع مثل أوشفيتز، والقنبلة الذرية والقاتل الذي يقتل العديد من الناس.

ومع ذلك، أجد من الصعوبة أن أشعر بأي حنين حقيقي للإدوارديين. لقد كانت قيمهم الأساسية سليمة ومتينة: آمنوا بالشرف والنبل وآداب السلوك؛ لكنني أشعر أن عالمهم خانق بشكل يثير الفضول. إنهم محصورون في نوع من المراهقة الدائمة. عندما قرأت تعليق «راسكولينكوف» في «الجريمة والعقاب»، - أنه يفضل أن يقف على رفٍّ ضيّقٍ إلى الأبد على أن يموت فوراً - ألمح بشكل مفاجئ قدرات الوجود الإنساني، وإمكانيات الوعي المستمر بالحرية، ويبدو عالم فارنول المضاء بالشمس فجأةً مُصطنعاً ومتكلّفاً مثل خشبة مسرح مُعَدّة.

ثم إنني، عليَّ أن أعترف، مدينٌ لفارنول ديناً غريباً من الإقرار بالفضل والعرفان بالجميل؛ فقد أصبحت سيداته الجميلات، والرزينات

والمحتشمات، مستقرات في عقلي كنوع من النموذج الأساسي للسيدات الفاضلات. عندما قابلت زوجتي بعد تسع سنوات، سُحِرتُ فوراً بمشيتها الرشيقة وصوتها العذب وابتسامتها العذبة، وشعرت أنني مضطرٌ لأن ألاحقها وألِحَّ عليها حتى وافقت على فسخ خطبتها والمجيء إلى لندن معي. أدركت فيما بعد أن النموذج الأصلي الذي استجابت له أو تمثّلته قد تشكّل عندها محاكاةً للبطلات الإدواردیات، بخاصة بطلاتُ جيفري فارنول. لذلك لم تكن أعماله بأي حال دليلاً غير راسخٍ للحياة في الواقع الحقيقي كما بدت في ذلك الوقت.

# 8. حول تدوين المذكرات

وقعتُ على إشارة إلى فنانةٍ روسية شابة لأول مرة في واحدة من مقدمات شو، باشكيرتسيف، التي سببت مذكراتها بعد موتها فضيحةً عندما نُشرت في 1890 لأنها تكلمت بثقة عن عبقريتها وعن تصميمها على أن تصبح فنانةً مشهورة إلا أنها توفيت في الرابعة والعشرين من عمرها.

استعرت الكتاب من مكتبة ليستر العامة، التي امتلكت الطبعة الأولى. (من المحتمل أنه لم تكن هناك طبعة ثانية). حَدَّقتُ في صورتها مقابل صفحة العنوان – فتاة جميلة في السادسة عشرة، متكئة على جنبها، ومرفقاها مرتكزان على خزانة وهي تحدِّق في كاميرا، أعتقد أن هذه صورة دَغَرية (طريقة قديمة من التصوير على ألواح فضية – المترجم). أصبحت هذه الفتاة موضوع أحلام يقظتي.

وُلدت ماري في بولتافا، أوكرانيا، في 11 تشرين الثاني، 1890، ابنة مالك أراض روسي غني. مما يؤسف له أن والدها استمر في فعل أشياء سيئة بعد زواجه، لذلك تركته زوجته بعد سنتين فقط من زواجهما. وهكذا حُرِمت ماري من شخصية الأب الضرورية جداً والأساسية لكل البنات الصغيرات في وقت مبكر.

عندما كانت ماري في العاشرة من عمرها، قامت أسرة أمها بسياحة واسعة في أوروبا – فيينا، بادن – بادن، ونيس. وخلال إقامتها في وقت لاحق في روما فُتِنت بأعمال الفنانين الكبار: ليوناردو، مايكل آنجلو، ورافائيل. ومنذ الرابعة من عمرها كانت تعتقد أنه مقَدَّرٌ لها أن تصبح امرأةً عظيمة. لهذا قررت أن تصبح فنانةً عظيمة. في السابعة عشرة، أصبحت طالبة فنون

جميلة في باريس. كتبت: «إنني مسحورة: الشوارع مليئة بالطلاب الخارجين من المدارس. الشوارع الضيقة! هؤلاء الصانعون للآلات الموسيقية، ولكل الأشياء! يا إلهي! كيف فهمت سحر الحي اللاتيني بهذا الشكل الجيد!»

وعلى الرغم من حقيقة أن حياتها حتى ذلك الوقت كانت خاليةً من أي نظام، بدأت تعمل بجد على فنونها الجميلة التي تدرسها. على العكس من الكثيرين من طلاب الفنون الآخرين، سكنت في منزل رائع ولم تكن بحاجة لأي شيء. ثم انتقلت إلى مرسمها أو مشغلها الخاص بها، الذي كان عبارة عن طابق كامل، وفيه رفوف تعِجُّ بالكتب الثمينة. وأخيراً، في عمر الثالثة والعشرين، وصلتها الشهرة، عندما عُرِضَت لوحتها «المقابلة» في صالون الـ84 وجذبت اهتماماً واسعاً. وأعيد عرضها في المجلات التصويرية في كل أنحاء القارة، وكتب عنها الصحفيون في أعمدة المجتمع. لسوء الحظ، السل الذي كان على وشك أن يقتلها في حدود أقل من سنة، كان متقدماً مسبقاً.

الرسام الذي أعجبتْ به أكثر من أي رسام آخر، جولز باستيان ليباج، أصبح صديقاً مخلصاً لها، كان أيضاً يموت بالسل. من المحتمل أن ماري كانت تحبه، وقد سَرَّعَ موته بالتأكيد موتها هي.

يجب أن أعترف أنني قرأت المجلة بحيرة واستغراب. كان الذي بدا غريباً أن هذه الفتاة الجميلة، التي كانت سلفاً تُلاحق من قبل المعجبين أثناء سنيّ ما قبل العشرين، أرادت أن تقتني دفتراً لتسجيل مذكراتها التي ذكرت فيها رغبتها بالشهرة. بالنسبة لشخص مثلي، يمكنني أن أفهم ذلك - في السادسة عشرة كنت مقتنعاً بذكائي أو بنزعتي المميزة، وخائفاً من أنني سأمضي حياتي في عالم النسيان. كنت أحتاج حاجةً ماسة إلى التجربة، وحسدتُ ماري على أسفارها منذ سن العاشرة. الانتقال من فيينا إلى بادن - بادن إلى نيس، كان من الصعب رؤية لماذا احتاجت إلى الاحتفاظ بدفتر مذكرات.

كان ما فشلتُ في فهمه هو أن كل الأشخاص الأذكياء يحتاجون لأن ينظروا إلى أنفسهم في المرآة، ليوجدوا إحساساً بأن هناك مسافة بينهم وبين حياتهم. كان كيتس يفعل هذا في رسائله التي كانت موجَّهةً إلى نفسه وإلى

مراسليه. وماري أيضاً خاطبت نفسها على الورق كما لو كانت تتكلم مع نفسها في مرآة.

أنا أكتب مذكراتي منذ سن السادسة عشرة. في الحقيقة، بدأت في ذلك منذ كنت في سن الثالثة عشرة. لكن كان ذلك دفتراً صغيراً، فيه متسع فقط لكتابة الحدث اليومي الرئيسي، مثل «ذهبت إلى السينما لأشاهد الساحر أوز». كان ما أردته هو أن أستطيع تدوين أفكاري ومشاعري. لذلك في صباح أحد أيام السبت، بعد أن عملت في مخبر المدرسة طوال الصباح، ذهبت إلى مندوب الجريدة القريب من موقف الحافلة التي آخذها عادةً واشتريت دفتراً مسطراً ومغلّفاً بالورق المقوّى. وهكذا سجّلتُ آمالي وأحلامي وإحباطاتي.

لكنْ هناك شيئاً غريباً لا يُرضي متعلقٌ بتدوين المذكرات - سخيف مثل الجلوس في غرفة وتوجيه الحديث إلى كرسي لا يجلس عليه أحد.

الآن الـ«كولن ويلسون» الذي أصبحت مدركاً له من خلال التدوين في دفتر المذكرات كان مراهقاً يعاني من الضجر والإحباط الجنسي. لكنّ جزءاً مني أخبرني أن هذا ليس أنا - أنه عندما، مثلاً، بلغت تلك الأمزجة من السرور والاسترخاء، هذه «الأنا» تلاشت، وشعرت بشكل غريب أنني متحرر من نفسي. في الحقيقة، أدهشني أن ما كنت أحاول أن أفعله هو، عن طريق الكتابة في دفتر المذكرات، وقراءة الشعر، وسماع الموسيقى، كان الهروب من نفسي - كان الهروب من «شخصيتي». وهذا الكشف أدهشني أنه مهم جداً لدرجة أنني كتبت على غلاف الدفتر بحروف كبيرة: الهروب من الشخصية.

بالطبع كان أكثر ما أقلقني هو ما أقلق جون كيتس وماري باشكيرتسيف - أنني سأموت «قبل أن يحصد قلمي ما أنتجه دماغي». يبدو من الممكن أنه، على الرغم من ثقتي بنبوغي، يمكن أن أموت بسبب مرض ما، أو ربما في حادث في الشارع، حتى قبل أن ألمح معنى الحياة. إن أمزجة سعادتي وثقتي بنفسي أقنعتني أن مصيري كان أن أصبح كاتباً مشهوراً، وأن يتذكرني الناس كواحد من أهم المفكرين في هذا القرن. ولكن أحياناً أخرى يبدو أن هذا عبارة عن مجرد خداع للذات - ليس لأنني لم أكن نابغةً، ولكن لأنه ليس هناك شيء اسمه مصير. يمكنك أن تقول بناء على ذلك أن كل نقطة

مطر تسقط من السماء لها «مصير». في مثل هذه الأحيان كان يبدو واضحاً أن الكون لا معنى له، وأن هذه الأمزجة المنصهرة أو المتغيرة الشكل (كما يسميها ويليام جيمس) هي عبارة عن وهم، هي خداع للذات.

في الوقت الذي اكتشفت فيه مذكرات ماري باشكيرتسيف، اكتشفت كاتب مذكراتٍ آخر، وقد سحرني مثلها - واسمه مثل اسم باشكيرتسيف منسيٌ الآن. أرى من نسختي الخاصة بي أن «مذكرات إنسان خائب الأمل» من قبل دبليو. إن. بي. باربيليون، نُشرت للمرة الأولى في نسخة غير مجلَّدة لبينغوين في 1948، عندما كنت في السابعة عشرة، وقد حققت نجاحاً لا بأس به. كانت كلماتها الأخيرة «توفي باربيليون في 31 كانون الأول، 1917». في الحقيقة، لقد أضاف الكاتب هذه الكلمات، بنفس المعنى الذي حضر به توم سوير جنازته، ليرى الأثر الذي أحدثته هذه الجنازة. كان الأثر متملقاً. استُقبِلَت المذكرات بشكلٍ جيد وقُرِئت على نطاق واسع. لذلك اكتسب باربيليون بالفعل بعض الإقرار بقدرته الأدبية قبل موته بسبب مرض تصلب الأنسجة المنتشر آنئذٍ في 1919؛ حتى إنه تسلم رسالة تقدير من إتش. جي. ويلز.

لم يكن باربيليون الاسم الحقيقي لمؤلف «مذكرات إنسان خائب الأمل»؛ كان الاسم الحقيقي هو «بروس فريدريك كَمينغز»، وهو ابن صحفي محلي ناجح، كان يعيش ويعمل في بارنستيبل، ديفون. كان بروس الأصغر بين ستة إخوة، وكان دائماً ضعيف الصحة.

وُلِد بروس كَمينغز في 9 أيلول، 1889، وهكذا كان أصغر من ماري باشكيرتسيف بعشرين سنة. كان طبيعياً (أديباً من المدرسة الطبيعية في الأدب - المترجم) بالفطرة، ويقضي أيامه متجولاً في ريف ديفون يدرس الطيور والحشرات وبعض الحيوانات المائية.

يبدو غريباً أن مثل هذا الطفل، المسحور كلياً بالعالم من حوله، قد قرر كتابة مذكراته. الجواب هو، مثل ماري باشكيرتسيف، لديه طاقة كبيرة من الحيوية، واعتقاد غامض أنه، يوماً ما، سينجز شيئاً مهماً. وعندما تبدأ المذكرات، في ربيعه الثالث عشر، كان يسجل أشياء بسيطة مثل قوله إنه

وجد طائراً بحرياً أعرج، وإنه بلل سرواله بماء البحر عندما مشى عبر فرجة في المَدّ. ولكنه في الخامسة عشرة، كتب، «أعتقد أنني بشكل عام أكثر إنسان عدم رضا». وقد أصابتني نوبات مما أسميه مَسّاً أو جنوناً، «ما نفع أي شيء؟» وأستمر في سؤال نفسي دون توقف إلى أن يتعبني السؤال. «ما نفع الذهاب إلى الريف ودرس الحياة الطبيعية؟»، «ما نفع الدراسة بجد وجهد؟»، «أين سينتهي كل شيء؟» «هل سنصل إلى أي مكان؟» ويكتب عندما كان في السابعة عشرة، «طالما الإنسان في صحة جيدة يجب ألا ييأس. دون الصحة الجيدة، لا يمكن أن أستمر وقتاً طويلاً في السباق، ولكن كلما أصبحت أقل قدرة على تحقيق هدف طموحي، أتذكر بالتأكيد كلمات كيتس وأقلع عن هذا الهدف، إن جهنم ليست أعنف أو أصعب على الإنسان من الفشل في تحقيق طموحه الكبير».

في الحقيقة، كنت أقرأ أيضاً الكثير من كيتس في ذلك الوقت - الرسائل، التي حُررت وأعدت من قبل اللورد لاوتن، وأدركت ثانيةً أنني في هذه الروح الطموحة، روح من يعرف أنه شاعر عظيم، ولكن تساءلت إذا اعترف الآخرون بهذه الروح. الفرق الرئيسي، كما رأيته، بين نفسي وكتاب المذكرات أمثال ماري باشكيرتسيف وباربيليون وكيتس كان أنهم ما زالوا قادرين على أن يعيشوا حياةً أكثر متعةً من حياتي. كيتس، ابن مدير إسطبلٍ للخيول، سافر إلى سكوتلاندا وديفون وجزيرة وايت، بينما لم أقض أكثر من يوم واحد على شاطئ البحر. عندما كنت في الخامسة عشرة، أعطاني جَدِّي دراجة هوائية، وبدأت في ركوبها أيام الآحاد، وبلغت المسافة التي قطعتها حوالي ثمانين ميلاً في اليوم الواحد (على الرغم من أن المعدل كان قريباً من الخمسين). لذلك بدا لي أن حياتي كانت أكثر وحشةً من حياة واحد من أولئك الأبطال المحبطين عند تشيخوف، في قصة مثل «حياتي» كنت مدركاً بين الوقت والآخر لشعوري بطاقات غير مستعملة، شعور مثبّط مثل الشعور بالإمساك. وكانت قراءتي لماري باشكيرتسيف وباربيليون وكيتس تزيد من إحباطي فحسب.

لقد نجح باربيليون، في الحقيقة، في أن يصبح عضواً من طاقم العاملين في متحف التاريخ الطبيعي في كينسينغتون الجنوبية، وهو جزء من كلية

العلوم الملكية حين كان ويلز طالباً قبل ثلاثين سنة. لكنه كان مريضاً سلفاً - الطبيب الذي شَخَّصَ له تصلب الأنسجة نصح أخاه بألا يخبره، لأن معرفته أنه بعد سنة أو نحوها سيموت كانت ستسبب له الاكتئاب.

هو أيضاً وقع في غرام فتاة في نفس المبنى السكني، وتزوج في سن السادسة والعشرين، قبل وفاته بأربع سنوات. لذلك خَبِر باربيليون على الأقل - على نحو ما - درجةً من الرضا.

أدرك باربيليون أن هذا الوصف ينطبق عليه - وصف ليرمونتوف من قبل موريس بيرينغ - «ذو كبرياء، ومفتخر بنفسه، مسخِطٌ ومغضب... لم **يكن يحتمل ألا يجعل نفسه محسوساً به وإذا شعر أنه لم يكن ناجحاً في هذا بوسيلة عادية لجأ إلى وسائل غير سارة. إلا أنه كان طيب القلب، متعطشاً للحب واللطف وقادراً على التفاني من أجل الحب إذا اختار ذلك... وتحت هذا كله، دون شك، كان يواجه اشمئزازاً كبيراً وقرفاً من نفسه ومن العالم بشكل عام، وعدم اكتراث كامل بالحياة الناتجة من الطموحات الكبرى التي لم تستطع أن تجد مخرجاً وانكفأت داخل نفسه»**. وأنا بدوري رأيت نفسي في باربيليون - خاصةً الاكتئاب العميق، والميل إلى التساؤل ما إذا كانت الحياة بلا معنى، مثل يوم من الأيام الرمادية الداكنة التي استمرت دون نهاية.

إلا أنني رأيت أيضاً أن هناك أياماً مشمسةً بشكل عجيب، عندما يبدو كل شيء جيداً، واعتقدت أيضاً، أن حياتي، عاجلاً أو آجلاً، سوف تتغير.

حسدت باربيليون على زواجه، وماري باشكيرتسيف على معجبيها الكثيرين - مع أنها، مثل أي فتاة تَرَبّت تربيةً صالحةً في القرن التاسع عشر، توفيت، دون شك، وهي عذراء. (في زماننا، ستكون قد فقدت عذريتها حالما أصبحت طالبة في كلية الفنون الجميلة). وطبعاً كنت أتساءل ماذا كان سيحدث لو قابلت ماري عندما كنا مراهقين. هل كانت ستكتشف النبوغ عندي؟

الجواب، أدرك بالنظر إلى الماضي، هو لا. كانت ماري مغازلةً وعابثةً، وكانت - كما تعترف محررتها ماتيلد بلايند - تميل إلى الغيرة والحسد من زملائها الفنانين. الفتاة التي تنزع إلى الغيرة والحسد تنزع أيضاً إلى تأكيد

وضعها الاجتماعي الأرفع مقاماً أو منزلةً، ميزة وجدتُ دائماً أنها مضايقة ومزعجة. بالإضافة إلى أنها من النساء اللاتي يتميزن بالحيوية ويصبحن في منتصف العمر مهذارات لا يمكن إصلاحهن - عادةً مهذارات عن أنفسهن - ويتعبن كل واحد حولهن. ودون شك، على غرار السيدات الروسيات، سيصبحن سمينات مع تقدم العمر.

لذلك، أستطيع أن أرى، بالنظر إلى الماضي، أنها لم تكن جذّابةً في المطاف الأخير، على الرغم من إمكانية أن أجد نفسي مفتوناً برشاقتها. الشخصان اللذان يقدِّران بعضهما بعضاً يمكن أن يصبحا صديقين، في الظروف المواتية، لكنني أشك في أن يقعا في حب بعضهما لبعض.

إلا أنها، كرمز، وكحلم يقظة، لعبت ماري باشكيرتسيف دوراً مهماً في أواسط مراهقتي. وموتها المبكر جعلها كشخصية مأساوية، نوعاً من جون كيتس الأنثى.

أتذكر كيف، عندما كنت في سلاح الجو الملكي، ومكان خدمتي في بيرمنغهام، كنت أزور عمتي وعمي اللذين يسكنان هناك. كان لي ابنة عم تدعى روضة، أكبر مني ببضع سنوات، وكنت معجباً بها عندما كنت طفلاً، وكانت مخطوبةً في ذلك الوقت لشاب من الواضح أنه سينجح في أعماله.

أقاموا حفلة عيد الميلاد في 1949، وكنت هناك. لكنني شعرت بأني لا أنسجم مع هذا الجو من الطرب والمعتوهين. وفجأةً فكرت بماري باشكيرتسيف، وحالما تمتمت بكلمة ماري، لم أستطع أن أحسر الدموع عن المجيء إلى عيني. لقد أصبحت بالنسبة لي رمزاً مهماً لـ«اللامنتمي» الشخص الذي يشعر بأنه غريب في المجتمع.

طبعاً، في الثامنة عشرة، لا يكون لديك فكرة عن الفتاة التي تريد أن تتزوجها. كان مستحيلاً بالنسبة لي آنئذ لأنه على الرغم من أنني بدأت أتعلم التهذيب الذاتي من خلال «الباغافاد غيتا» وكتاب بوذا المقدس، لم تكون شخصيتي بعد. حالماً بالفتيات الروسيات الذكيات والجميلات، لم أستطع أن أتخيل أن تجربتي الجنسية الأولى ستكون - كما سأشرح فيما بعد - مع فتاة من الطبقة العاملة التي، حتى أنا، بدوت لها شخصية فاتنةً وعلى دراية

بما حولها. على أي حال، ستكون تلك التجربة حيويةً لي، في الكشف عن شخصيتي لنفسي. لقد مَكَّنتني من أن أدرك، مثلاً، أنني شخص وقائي إلى حد كبير، وأن هذه الحمائية أو الوقائية ستشكل أساس أي علاقة دائمة. وباختصار، مكَّنتني من فهم نوعية الفتاة المثالية لي.

مرت أربع سنوات قبل أن اتفق أن قابلتها. وأعتقد أنني عرفتها فوراً على أنها هي التي كنت أنتظرها. عدت إلى مدينتي بعد فترة حاولت فيها أن أعيش في باريس، ووجدت عملاً في مخزن كبير كان يحتاج إلى عمال إضافيين لِـ«فورة نشاط عيد الميلاد». أُرسِلنا إلى نوع من غرفة الصف على أعلى طابق في البناء لنتعلم كيف نستعمل مسجلة العملة الآلية. كانت الفتاة التي أخذتنا إلى المصعد نحيفةً وجذّابة، على الرغم من أنها لم تكن جميلةً بالمعنى التقليدي، كان أنفها بارزاً أكثر من المألوف بقليل. لم أشك قط أن في كلامها اللهجة المخيفة لأهل المنطقة الوسطى من البلاد التي تُميِّزهم، لأنها مليئة بالأصوات البلعومية أو الحلقية - لهجة تعبت حتى تخلصت منها. لكنها عندما وقفت أمام الفصل - حوالي أربعة منا فقط - وبدأت في الكلام، لم تحمل لهجتها أي آثار محلية؛ كانت محببة ودقيقة دون أي أثرٍ مصطنع للطبقة العليا.

لكن أكثر ما جذبني كان ابتسامتها التي كانت حلوةً جداً وتعبر عن مزاج طيب. وعندما نظرت إليها، شعرت أن قلبي هبط. لو حدث هذا قبل سنتين أو ثلاث، لأصبحت متيّماً بها. الآن، وبعد أن رأيت الخاتم في أصبعها، جعلني تدريبي البوذي مدركاً أن هذا لا معنى له. ولكنني سمحت لنفسي أن أقدر ابتسامتها وطريقتها الرشيقة والوقورة التي كانت تتحرك بها ثم تستدير نحو السبورة.

كان اسمها «جوي ستيوارت» وقد درست، في «كلية الترينيتي» في دبلِن، اللغة الفرنسية والأدب الإنكليزي. و-كما عرفت عندما تكلمت معها في المقصف- كانت مخطوبةً وعلى وشك أن تتزوج من أحد زملائها الطلاب، جيولوجي سيسافر عما قريب إلى كندا ويبني منزلاً هناك.

وصار لي علاقة صداقة مع موظف جديد آخر، ضابط سابق في الجيش في سنِّي تقريباً، يدعى مارتن هاليدي، الذي كان يفَضّل أن ينادَى «فلاكس». كان فلاكس مصمماً على إغواء فتاة جميلة تدعى «بات»، وصادف أنها

الصديقة المقرّبة من جوي، وأنها تعمل في قسم مستحضرات التجميل. لقد فسخت بات خطبةً سابقة عندما اكتشفت أن زوجها المستقبلي لم يكن مخلصاً، والآن، بلطف وثبات، رفضت أن تُغوَى إلى فراش فلاكس. حاول طريقةً أخرى فيها لف ودوران. دعاني مع بات وجوي لزيارة شقته مساء أحد أيام السبت وقضاء الليل هناك. كانت الفرصة التي كنت أبحث عنها، بينما كنا أنا وجوي مضطجعين على سجادة أمام المدفأة نستمع إلى الموسيقى، قلت لها إنني أعتقد أنها أجمل فتاة عرفتها والأكثر إعجاباً. لم تنزعج من إطرائي هذا، ولكنها قالت لي فيما بعد إنها لم تصدق ولا كلمة قلتها، وإنها مقتنعة أن نواياي نحوها مستقيمة وصريحة مثل نوايا فلاكس نحو بات.

وبعد عطلة نهاية الأسبوع تلك بوقت قصير، سمحت بات لنفسها بأن تُغوى. لكن جوي أبقت تقربي منها على مسافة مرضية لها. ولكن، لأن بات تقضي معظم أوقات فراغها مع فلاكس، سمحت لي جوي أن أرى كثيراً من جسمها، وقضينا العديد من أمسياتنا في ناد لا يقدم المسكرات، بل الشاي والكعك.

كان هناك تناقض ما في شخصيتها. تتميز بفاعلية ولكنها كانت تبدو متزنة ومنضبطة لدرجة أنني اعتقدت أنها أكبر مني بعدة سنوات. دُهشت عندما اكتشفت أنها أصغر مني بسنة. لكنها كانت أيضاً لطيفةً، وذات طبيعة هادئة، و- عندما أدركت ذلك - كانت أساساً فتاة خجولة.

لقد فهمت ذلك التناقض عندما قابلت والديها. لقد ورثت طبيعتها الطيبة واللطيفة من أبيها، الذي كان محاسباً. وكانت والدتها الشخص المسيطر في الأسرة، النوع من المرأة التي تصلح لأن تكون مديرة مدرسة بنات. حتماً كانت أمها المثال النموذجي لها. ومن هنا صفة الفاعلية وقوة الشخصية، التي تتناقض مع لطفها المميز وخجلها.

لقد أقنعت جوي في الوقت المناسب بأن تفسخ خطبتها وأن تبحث عن عملٍ في مخزن كبير في لندن، حيث قد انتقلت مسبقاً. صُدِمَ والداها وقلقا عندما علما أنها فسخت خطبتها، ومضت عدة سنوات قبل أن يقبلاني. قال لي والدها مرةً أنه لن يكون من أمري شيء.

إلا أنني أعتقد، وتعتقد جوي أيضاً، ومنذ مرحلةٍ متقدمة، أننا نلائم بعضنا بعضاً. وبعد عدة سنوات، عندما كانت جوي تسوق السيارة إلى أوكسفورد لترى ابنتي «سالي» - التي كانت تزور أخاها - سألتها سالي ما إذا كانت قد شعرت بالقلق وعدم الاطمئنان عندما فسخت خطبتها، ولماذا نذرت نفسها لشخص غير معروف وليس لديه أي مهنة أو عمل، ويعيل نفسه بالقيام بأعمال مختلفة بين وقتٍ وآخر، فأجابتها، «لا، لأنني بشكل أو بآخر علمت أن الأمور ستكون على ما يرام».

وفي مناسبة أخرى، عندما سألتُها، «ألم تقلقي أنني يمكن ألا أنجح ككاتب؟» قالت، «لا، كنت دائماً متأكدةً أنك ستنجح».

لذلك أعتقد أنني وجوي «قُصِدنا أن نكون لبعضنا»، وأننا أدركنا ذلك من اللحظة التي تقابلنا فيها. طبعاً، لا أعتقد أننا فريدان - لقد قابلت عدداً من الأزواج من الناس الذين بدوا مصممين بشكل خاص بعضهم لبعض. وقد قابلت العديد من الأزواج الآخرين الذين قاموا بالاختيار الخاطئ. لكنني لم أتوقف عن اعتبار جوي أسعد حظ حدث لي في حياتي.

أحياناً، أتساءل ما إذا كان قد حدث نفس الحظ لِجوي. أنا لست صعب المعاشرة ككاتب يمكنها أن تعيش معي. وبشكل عام، أخلاقي جيدة، ومحب ومرح. لكن يجب أن أعترف أن لدي اندفاعات من فقدان الصبر والغضب الشديد بسبب طبعي الذي يملي عليَّ أحياناً مشيئته، وبسبب حبي الشديد لمواصلة العمل وعدم التوقف. وكل مرة تصيبني حالة فقدان الصبر وأتصرف كَدُبٍّ يعاني من صداع شديد، أدرك كم أنا محظوظ أنني وجدت شخصاً هادئاً وصبوراً ولطيف الطبع مثل جوي. إنني آسف لأن عليَّ أن أجعل شخصاً آخر ليس سعيداً بسرقتي لِجوي، ولكن لا يراودني أي شك أنها الشخص المثالي بالنسبة لي.

هذا الاستطراد المطول ليس غفراناً للذات أو تساهلاً معها أو انغماساً فيها فقط. يبدو لي أن واحدةً من المشكلات الأساسية عند البشر قد لخصتها عبارة نيتشه «كيف يصبح الإنسان ما هو عليه». حتى ذلك الوقت، لم نكن في وضع نستطيع فيه القيام باختيارات مهمة، لأن وجودنا الأساسي لا يزال

في حالة تَغيُّرٍ متواصل وتقلُّب. إن مذكرات ماري باشكيرتسيف وباربيليون كتبت من قبل أشخاص في حالة تغير مستمر، وقد أدركوا بشكل باهت أنهم «مازالوا لم يكتشفوا من هم».

هذه ليست مسألة عُمر - هناك كاتب مذكرات آخر، «فريدريك إيميل»، لم يكتشف بعد «من كان» حتى عندما توفي في 1882 عن واحد وستين عاماً. وأعتقد أن السبب يكمن في التعليق قبل الأخير من مذكّراته، «21 آذار 1881. هذه الحياة المُقعَدَة هي أبيقورية إلى حد كبير. لم أقم بأي عمل لمدة خمسة أو ستة أسابيع الآن، سوى الانتظار وتمريض نفسي وتسليتها، وكم يصبح الإنسان تَعِباً من هذا!».

ويعود هذا إلى لُبّ المسألة، حسب اعتقادي. إتش. جي. ويلز كان أيضاً مقعداً قبل سِن العشرين، كان يقضي أيامه في السرير يكتب النسخة الأولية لـ«آلة الزمن»، لكن ويلز كان لديه شعور قوي بالهدف. في واحدة من رواياته الباكرة، «الحب والسيد لويشام»، الشخصية الرئيسية هي الكاتب الشاب نفسه الذي يعمل مدير مدرسة خاصة؛ يتدلى فوق مغسلته برنامج يومي يبدأ الساعة الخامسة صباحاً بثلاث ساعات من اللغة الفرنسية، ثم، بعد تناول طعام الإفطار في عشرين دقيقة، يحاول حفظ مقاطع شعرية لِشكسبير. وفي أيام أخرى يدرس لغات أخرى، بما فيها اللاتينية، إلى أن اكتسب على الأقل خمس لغات. أتذكر أن ذلك ألهمني عندما قرأت الرواية أول مرة في أواسط فترة المراهقة. (لا أزال أستيقظ الساعة السادسة صباحاً وأقرأ لمدة ساعتين بينما بقية الأسرة لا يزالون نائمين).

كان ويلز مدفوعاً بإحساس يائس من التصميم على تحقيق الهدف - لينجوَ من الفشل الذي أحاط بأبيه وأجبر والدته على أن تصبح مديرة أو مدَبِّرة شؤون منزل؛ وهذا يفسر لماذا توصَّلَ إلى إحساس واضح «بمن هو» بينما كان لا يزال صغيراً. الفرق بين اندفاعه الذاتي وإحساس «أميل» غير المطمئن أو الآمن بهويته يكمن في حقيقة أن «أميل» انحدر من أسرة ميسورة، وأنه على الرغم من تيتمه وهو في الثانية عشرة من عمره، استطاع أن يقضي سنوات دراسته في برلين وهايدلبيرغ، وأن يسافر كسائح خلال أيام العطل في كل أنحاء أوروبا. وفي سن الثامنة والعشرين أصبح مدرساً

جامعياً في جنيف، وقضى كل حياته في هذه المهنة الأكاديمية. إلا أنه كان أيضاً «لامنتمياً» شاعراً بالعزلة، ذكياً جداً ومن الصعب إرضاؤه إلى درجة أن يؤثر على معاصريه. وكان ينقصه إيمان ويلز وهو «**إذا كنت لا تحب حياتك فتستطيع أن تغيّرها**».

يبدو هذا بصورة أوضح في واحدة من أغرب المذكرات في القرن العشرين، مذكرات إنمان، أو العنوان الفرعي «اعتراف عام وخاص»، الذي نُشر من قِبل هارفارد في 1985، ويقع في 1600 صفحة. ولد آرثر إنمان في 1895 في أتلانتا، جورجيا، وكان ابن أبوين ثريين، في عشرينياته الأولى، كان يعاني من اعتلال غير مفهوم في صحته - «لقد أضرب جهازي العصبي»، كما عبر هو عن ذلك. ثم، مثل «بروست»، صار طريح الفراش في شقة كبيرة ومريحة في بوسطن. لقد أعلن عن حاجته إلى شابات يأتين إليه ويحدثنه. لم يكن قصده أن يُغويهن - مع العلم أن هذا حدث أكثر من مرة بين وقت وآخر. كان ما أراده هو أن يعيش حياتهن كنائب عنهن. لقد قرر أيضاً - كما عبر عن ذلك محرر المذكرات - «أن الطريقة الوحيدة بالنسبة له لكي يكتسب الشهرة، وربما حتى الخلود، هي أن يكتب مذكرات ليست على غرار كل ما سبقها من مذكرات، هي سجل مخلص وصريح بشكل تام حول نفسه وعصره». لذلك أمضى في الحقيقة أربعين سنةً على سريره، مصغياً «لمحدثاته» (كما سماهن)، وبين الحين والآخر، طالباً منهن أن ينزعن ثيابهن ويتسلقن إلى سريره - على الرغم من أنه في السنوات الأخيرة قد فَضَّلَ الاستمناء المتبادل على عملية جِماعهن. بينما يقوم هو بكتابة مذكراته التي لا تنتهي، والتي استمرت حتى بلغت ملايين الكلمات (وتوجب اختصارها من أجل النشر). وأخيراً تعب «إنمان» من هذه الحياة الخانقة في الثامنة والستين - كان يعاني من الشقيقة والهلوسة، وقد أطلق النار على نفسه في نفس اليوم الذي قُتِل فيه الرئيس كينيدي.

وكان نفس اليوم الذي توفي فيه «آلدوس هكسلي»، حيث إن إنمان يكاد يكون شخصيةً من شخصيات «هكسلي»، عائشاً - ومختنقاً - في رأسه هو. إن أول إغواء قام به - لفتاةٍ تدعى آلما - هو إغواء نموذجي: «**مدّت يدها وتحسستني. «لا يوجد أبداً أدنى شك أنك رجل، يا عزيزي المسن»، فيزيائياً**

(جسدياً - المترجم) نعم. ولكن المراوغة العقلية هي التي تُحيّرني....،... تحركت بسرعة ساحبةً ثيابها الداخلية وسروالها إلى الأعلى ثم نازعةً هذه الثياب. «حسناً. لا تظن السوء بي بعد هذا». وعندما اعتليتها وأدخلَت عضوي بها، بدأت العملية. أقسم أنني لم أشعر بأي عاطفة، ولا بأي ابتهاج غامر... اعتقدت أن هذه العملية التافهة لن تنتهي... أصبحت رتيبةً، ولكنني لم أتألم. لم أشعر بأي لذة في هذه العملية التافهة. أعتقد أن ما حصل كان نكتة».

إلا أنه حتى في مثل هذه المقاطع المسلية والصريحة، فإن قراءة المذكرات هي تجربة شعور بالخوف من الأماكن المحصورة والضيقة، ومن السهل رؤية لماذا قتل إنمان نفسه أخيراً: أن تعيش سنةً بعد سنة دون وجود أي شيء يدفعك إلى ذلك يعني أنك تصبح عبداً للجزء الميكانيكي منك، الرجل الآلي أو الروبوت. وعندما نكون في حالة «روبوتية»، تفقد الحياة طعمها، وتتلاشى جميع قيمها فجأةً.

من السهل أن نجعل هذه القيم تعاود الظهور: أي سلوك فيه تركيز سيقوم بذلك. حالما نُرَكِّزُ على أي شيء بشعور من الغرض أو الهدف، يتوقف الروبوت، وتظهر الـ«أنتَ» الحقيقية. وفجأةً يصبح كل شيء تنظر إليه مسراً. هذا ما حدث لدوستويفسكي عندما وقف أمام نسق مطلقي النار، وبقيت بصيرته النافذة الناتجة عن هذا المشهد حادةً وواضحةً طوال بقية حياته.

ولكن ليس من الضروري أن نواجه أمراً طارئاً يائساً كي نصل إلى هذه الحالة (نفاد البصيرة - المترجم)؛ علينا فقط أن نركز بكل حواسنا على مجرد أن أتذكر أزمةً ماضيةً ما «لأوقظ نفسي». إن عقولنا سلبية، ونفشل في رؤية خطر هذه السلبية، وكيف تجردنا من حياتنا.

علينا أن نفهم هذه الحالة. إذا كنت تعوم في البحر، مرتدياً خوذةً زجاجية فيها مُزَوِّدٌ بالهواء، ورأسك بين الوقت والآخر غاص تحت سطح الماء، ستفهم ماذا يحدث. لن تسأل ما الصحيح، ما الذي زوَّدَك بالرؤية الدقيقة للواقع - سواء أكنت تحت سطح الماء أم فوقه؛ ستعرف. حسناً، الحالة الروبوتية هي مثل كونك تحت السطح. لكننا نستمر في التساؤل أيهما حقيقي: حالة البهجة التي نمر بها في صباح الأيام الربيعية، أم الإحساس

«بفشل الحياة» الذي نحس به عندما نتعب ونكتئب. يجب أن يكون الجواب واضحاً: وهو أن حالة فشل الحياة هو اسم آخر للوعي الروبوتي، وأنه بالمقارنة مع الوعي أو الإدراك «اليقظ بشكل تام»، تحت العادي. إلا أن الناس ينتحرون - مثل آرثر إنمان - لأنهم يفشلون في التقاط هذه الحقيقة البسيطة والواضحة.

عندما كنت في الثامنة عشرة، مزّقتُ كل المذكرات التي احتفظت بها منذ كنت في السادسة عشرة. شعرت بأنها كانت عصابية وفيها شعور بالخوف من الأماكن المحصورة والضيقة، وأن الذات التي عكستها أو تكلمت عنها كانت ذاتاً كاذبة أو مُزَوّرة. لم أندم على ذلك القرار بتمزيقها. إذا أردتُ أن أتذكر شيئاً عن كولن ويلسون الذي كتبها، عليّ فقط أن أقرأ ماري باشكيرتسيف أو باربيليون، وتصبح ذاتي التي تخص عمر السادسة عشرة حقيقيةً من جديد بشكل مفاجئ. يمكن أن يقال إنني قتلته عندما حرقت الكتب الستة الأولى من مذكراتي البالغة اثني عشر مجلداً.

## 9. فاوست و«أخبار طيبة لا معقولة»

كنت في حوالي الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة عندما بدأت ألمح الإجابة على مشكلة العدمية التي حولتني إلى حالة من اليأس والتعب الشديد. في دكان كتب قديمة، وجدت نسخة عادية لـ«فاوست» «غوته»، حتى الترجمة السيئة لم تستطع أن تحجب الحيوية الرائعة للشعر:

**وبسرعة، سرعة لا تدركها الكلمات**
**تدور الأرض حول مهرجانها الرائع**
**كان اليوم مثل ما قبل منحة جنات عدن للأرض،**
**وحضر الليل العميق الموحش بدوره.**
**وبين كل الانكسارات الصخرية الباسقة،**
**يعلو مياهَ المحيط زبدُ الجداول المنتشرة فوقها،**
**وتدور الانكسارات الصخرية والبحر مع بعضها،**
**في مداراتها الدائرية وفي حركة حلزونية عاصفة.**

ولكن عندما وصلت إلى كلام فاوست الافتتاحي، في غرفته القوطية العالية السقف والضيقة، أدركت بعد أن صُدِمت أن غوته الشاب كان قد جرَّب لمحنتي الخاصة للعدم:

**لقد درست، يا للأسف، الفلسفة،**
**والقضاء، والطب أيضاً،**
**والأسوأ من كل ذلك، اللاهوت،**

درست كل شيء بجد وبتعب
لكنني بقيت كما كنت، حكيماً،
مثل حكمة المغفل المسكين عندما ذهبت إلى المدرسة.
أرادوا أن يُفَصِّلوني معلماً، لالا، طبيباً، في الحقيقة،
وبعد قرابة عشر سنوات قضيتها بشكل أو بآخر،
أقود طلابي رغماً عنهم، وأعرف أنني في الحقيقة
لا أستطيع أن أعرف أي شيء!

هذه الكلمات جعلت قلبي يهبط. ولكن كان هناك راحة كبيرة في معرفة أن شخصاً ما آخر قد لاحظ عدم جدوى المعرفة البشرية.

ثم تبع ذلك مقطع حفظته عن ظهر قلب في فترة وجيزة:

هل ستشع أيها القمر المكتمل
آخر شعاع على ألمي
أنت الذي من هنا من طاولتي غالباً
كنت أراقبك في منتصف الليل تصعد إلى الأعلى
لقد أرسلتَ أشعتك فوق الكتب والأوراق وصديق حزين
هل أستطيع من على جبل عال، أن أعوم فوق ضوئك الغالي،
وأحلق مع الأرواح فوق الكهوف الجبلية،
أو أعوم فوق الحقول التي تضيئها،
تستحم روحي من أبخرة كيس المعرفة في نداك، لذا كن كُلاً

مثل فاوست، شعرت أنني جففت روحي من المنطق والعقل. ولكن كلما

أقرأ هذه القطعة، أحس بإحساس بارد، مثل غمس إصبع عليها بثرة في ماء بارد، وبشعور من الاسترخاء والهدوء. في الحقيقة، لم يستعمل غوته كلمة «أعوم» بل كلمة أخرى يمكن أن تترجم «أمشي». ولكن هذه الصورة العائمة بسلام فوق الحقول المضاءة بضوء القمر دائماً تجلب رعشة فرح غامر.

كنت قد اكتشفت شيئاً ما كدت أنساه منذ الطفولة: هو أنني أستطيع استعمال الخيال لِلتّحَرُّر من التوترات الجسدية والعاطفية. لا يزال هذا يعجبني لأنه أهم ميزة مبهجة وفريدة للإنسان الحديث.

عندما فتح فاوست كتاب السحر، وقعت عيناه على رمز العالم الكبير، فيمر بتجربة بهجة غامرة. بعدئذ يقول الأبيات التي تعجبني أكثر من كل الأبيات الأخرى لأنها أهمها:

**لم يقفل عالم الأرواح أبوابه قط،**
**إحساسنا مقفل، قلبك ميّت**
**انهض، يا طالب العلم، واغتسل دون خوف**
**فقلبك الأرضي هو أحمر حمرة الصباح**

بدت لي هذه الأبيات مهمةً جداً لدرجة أنني وجدت نسخةً من «فاوست» بالألمانية وحفظتها عن ظهر قلب. إنها تعبرعن بصيرة لمحتها بشكل متكرر، سمّاها كاتبي المفضل في طفولتي، د. ج. تشسترتون «أخبار طيبة لا معقولة». هناك إحساس بأن يأسنا هو دائماً مصطنع أو مُتَكَلَّف. تماماً مثلما نشعر أن كل العالم مظلم، تسيل قطرة من الفرح إلى داخل الروح وتجعلنا نريد أن نضحك بصوت عال.

ثم يستعمل كتاب السحر ليستحضر روح الأرض. ترعبه لمحته الأولى لها. ولكن حالما كان يستعيد شجاعته، ويعبر عن شعوره بالقرب من الروح، تقول له، «أنت تشبه الروح التي تمسك بها في عقلك، ليس مثلي»، وتختفي.

يصرخ فاوست بيأس، «ليس مثلك؟ من، إذن؟»

يسمعه تلميذه فاغنر وهو يتكلم، ويدخل ليسأله إذا كان يتلو بعض

الشعر من المأساة اليونانية، ثم تغمسه محادثة عشر دقائق مع تلميذه فاغنر، الغبي ولكن طيب القلب، في الكآبة. عندما يغادر فاغنر يقرر فاوست أنه حان الوقت لكي ينتحر. ولكن حالما يرفع كأس السم إلى فمه تدق أجراس الكنائس معلنةً عيد الفصح وتُسمَعُ مدويةً في غرفته. وفجأةً يتذكر سعادة طفولته و«الأخبار الطيبة اللامعقولة». يختفي الدافع لقتل نفسه مثل اختفاء روح شريرة، ويصرخ «تأخذني الأرض ثانيةً!»

كانت عمليةً مألوفةً لي: تعب شديد، شقاء، يأس - ثم، كما تشع الشمس عند انبثاقها من وراء الغيوم، أو يطرق المطر فجأةً على النوافذ، يومض السرور، وأدرك أن العالم غني بشكل لا محدود. ولكن رؤيتي هذه المعبر عنها بوضوح كبير عمَّقت ووضحت بصيرتي. مكنتني بصيرتي من فهم ما حدث لي بالضبط، وفهم كيف أن ذلك الشعور باللاجدوى والفراغ كان وهماً، كان نوعاً من خطأ ما، مثل تبديل إشارة الطرح بإشارة جمع في عملية حسابية بشكل عَرَضي.

دعني أحاول شرح هذه البصيرة أو النظرة الداخلية كما أفسرها الآن، بعد خمسين سنةً.

تتطلب مشكلات الحياة منا جهداً مستمراً. ولكي نبذل الجهد، علينا أن نركّز قوانا، كعدَّاء ينتظر طلقة البدء. العملية النفسية المتضَمَّنة هنا هي مثل تحرير أو إطلاق بخار البنزين إلى داخل أسطوانة المحرك. شمعة الشرر تسبب انفجار البخار، ودفع المكبس.

عندما نشعر بالضجر أو عدم الطمأنينة، فهذا يشبه تسرب الوقود أو البنزين من الأسطوانة، لذلك يتبدد معظم الطاقة. لكننا نحن الذين نستدعي الطاقة، لأننا مساقون أو مدفوعون إلى ذلك من قبل الشعور بالهدف أو الغرض. وإذا هرب معظم الطاقة، نفقد الشعور بالهدف، ويتطلب الأمر جهداً كبيراً لاستدعاء طاقة أكبر. الجهد الأكبر يبدو دون جدوى عندما تُبَددُ الطاقة.

وعندما ننزلق إلى هذا الشعور باللاجدوى، تبدأ الحياة بالظهور على أنها ليست حقيقية. من الصعب أن نرى أي جهد يستحق البذل. نشعر أننا منفصلون عن الواقع. المشاكل والصعوبات تزيد فقط شعورنا بعدم الرغبة

في بذل الجهد. وهذا بدوره يجعلنا نشعر بأننا لا حول لنا ولا قوة، ويزيد الشعور باللاجدوى. وهذا نوع من الدارة المغلقة.

ومن الناحية الأخرى، فكّر بماذا يحدث عندما نكون ممتلئين طاقةً وحيوية. نريد شيئاً ما، ويصور لنا خيالنا ماذا سيكون هذا الشيء لكي نحقق رغبتنا. نشجّع أنفسنا ونستجمع قوانا ثم نقذف بأنفسنا نحو هدفنا، مدفوعين بطاقة مثل طلقة البندقية.

في حالات الشعور باللاجدوى وعدم الواقعية، يقوم هذا الشعور بإضعاف الخيال، وإيقافه عن قدرته على تَصَوّر أهدافه. لذلك تصبح الطاقة التي نستدعيها غير كافية، ويهرب أو يتبدد معظمها. وهذا بدوره يُعَمِّقُ الشعور باللاجدوى.

ولكن هنا تكمن المسألة وهي أن العقل هو الذي يخوننا. إنه يبدو أنه يؤكد لنا أن كل جهودنا لا جدوى منها ولا نفع فيها. لكن ذلك ينطبق فقط على الأهداف الموجبة أو الإيجابية - مثلاً، كتابة رسالة. ولكن افرض أنك حالما تحاول استحضار الطاقة، تذكَّرتَ فجأةً أنك نسيت طنجرة البطاطا على الطَّبَّاخ أو غاز الطهي، وأنها يمكن أن تحترق. إنك تقفز على قدميك وتندفع إلى المطبخ. لأنه على الرغم من أن عقلك يؤكد لكَ أن الحياة بلا جدوى ولا معنى وأن كل جهودنا موجهة نحو الوهم، لا تزال تعلم أن طنجرةً أو قِدراً محروقاً ومطبخاً يَعِجّ بالدخان الأسود ورائحة الحريق هي بالتأكيد ليست أوهاماً.

أي شعور بالأزمة المفاجئة يجعلك تدرك أن الشعور باللاجدوى هو كذبة. ومع أنك يمكن ألا تشعر بأي رغبة جامحة لكي تقوم بشيء إيجابي، لا يزال هناك ألف أزمة ممكنة ستبذل جهدك لتتجنب حدوثها.

وعندما تجبرك أزمة ضاغطة على أن تشجع نفسك وتستجمع قواك، ثم تذهب هذه الأزمة، تلاحظ أن الشعور باللاجدوى قد اختفى. وتتنفس الصعداء، وفجأةً تصبح الحياة رائعةً. كل الذي حدث هو أنك قمت بمنع «التسريبات» التي هربت طاقتك من خلالها. ولهذا إحساسك بالقيم ينساب عائداً إليك. وتدرك بعد وقت قصير أن هذا الإحساس هو الشعور بأن الأمور

عادية كما عهدتها من قبل، وليست وهماً. الكائنات الحية مُصَمَّمَةٌ على أن تستجيب للحياة، وعندَ استجابتها، فإنها تحس بإدراك واضح للقيم. في مثل هذه اللحظات تُرَى هذه «القيم» بمنتهى الوضوح والواقعية - مثلاً أهمية ألا يكون المطبخ ممتلئاً بالدخان الأسود. والأكثر من هذا، عندما تتفهم الرغبة في ألا يمتلئ المطبخ بالدخان الأسود، تدرك أيضاً الرغبة في أن يكون المطبخ نظيفاً ومرتباً وألا يكون وسخاً وغير مرتب. هذه القيم أو المدلولات الدقيقة للكلمات ليست أوهاماً أو صوراً خادعة ومضللة؛ يرجع يأسنا إلى التعب - أو الضجر - الذي يسبب «التسرب» لنا (تسرب الطاقة - المترجم)، ويخلق هذا اليأس نوعاً من عمى الألوان بالنسبة للقيم ومدلولات الكلمات.

إن المشكلة الحقيقية هي نقص أو انعدام الخيال. إذا استطاعت الأزمة المفاجئة أن توقظني من جديد لكي يصبح لدي إحساس بالقيم، عندئذ يجب أن يصبح بإمكان هذا الإحساس أن يجعلني أفكر بالأزمة. هذا يُخضِعُنا، ويجعل العضلة تنكمش، مثلما يفعل التيار الكهربائي الذي يُمَرَّرُ في رجل ضفدع ميت، ويسبب سرياناً مفاجئاً للطاقة. (الخيال يخلق الإحساس بالقيم الذي يُخضِع العقل للتفكير بالأزمة، أي للنظر إلى الحياة بموضوعية وليس باليأس واللاجدوى. ومثلما يخضعنا الإحساس بالقيم ويصل بنا إلى استعادة الطاقة أو القدرة، يُخضِعُ التيار الكهربائي العضلة لاسترداد الطاقة المتسربة أو القدرة. المترجم).

هذه القدرة تزداد بالتمرين. تماماً مثلما يستطيع الجسم الصحيح أن يُخضِعَ نفسه أو يجبر نفسه على النشاط، أن يقفز من الكرسي ويندفع عبر الغرفة، كذلك يستطيع العقل السليم أن «ينكمش» عندما يلمح الطاقة المفاجئة، وأن يصل إلى حالة أو وضع يسميه علماء النفس «إمكانية الجهوزية» (أو القدرة على أن يكون الإنسان جاهزاً للقيام بشيءٍ ما سواء أكان جسدياً أو عقلياً - المترجم).

أتصور أن إنسان نيتشه «الأمثل» كمخلوق، قد وصل إلى درجة عالية من «إمكانية الجهوزية» أو «الجهوزية الكامنة» لدرجة أنه أصبح متحرراً بشكل تام من الخمول والكسل الذي يُحَوِّلُ معظم البشر إلى روبوتات أو آلات.

## 10. الجنس والأنوثة الأبدية

لكنني لم أنته بعد من مناقشة أهمية «فاوست»، لأن غوته يستمر في طرح المسألة التي يجدها معظم البشر مسألةً ممتعةً أكثر من أي مسألة أخرى: الجنس. عندما يعقد صفقته مع ميفيستوفيليس، - الذي يقدم نفسه كـ«الروح التي تُنكِر» - يُوعَدُ فاوست بِـ«سعادة أكثر في ساعة من السعادة الرتيبة في سنة». ويوافق أنه:



**إذا قلت لأي لحظة**
**تأخري قليلاً، إنكِ لحظة جميلة،**
**تستطيع أن ترمي بي في سلاسل السجن**

إن فاوست راغب في بيع روحه لقاء السعادة الغامرة التي ترفعه إلى مستوى الوعي الإلهي.

ثم يقابل غريتشن، وهي خارجة من الكنيسة - فتاة ريفية جميلة متوردة الخدين وهيئة محتشمة ورزينة. حالما يراها، يقرر أنها غاية طَلَبه، أكثر من أي شيء آخر في العالم. هل هذا هو الحب من أول نظرة؟ ليس تماماً - إنه مجرد رغبة من أول نظرة - هذه جاذبية فورية قوية. بالنسبة لفاوست هي ليست فتاة حقيقية، بل هي رمز للأنثوية أو للأنوثة الأبدية. تصد غريتشن محاولته خطبتها أثناء الحديث معه، لكن ميفيستوفيليس الماكر يجد طريقة ليجمعهما بعضهما مع بعض في حديقة منزل أحد الجيران. تقع الفتاة في حب فاوست وتسلمه نفسها.

ولكن أليس فاوست ذكياً بما يكفي كي يرى الأذى أو الأضرار التي

ستنجم عن كونه حبيبها؟ ماذا لو صارت حاملاً؟ هل هو يريد بالفعل أن يتزوجها، وأن يقدمها لزملائه على أنها زوجته؟ لقد أعماه الوهم الجنسي (الصورة الخادعة المثيرة للجنس) عن هذه الأمور.

(«بحق السماء، هذه الطفلة جميلة!»)

ويستدير نحو ميفيستوفيليس ويقول،

(«أصغِ، يجب أن تحضر لي تلك الفتاة»).

إنه يريدها بأي شكل، حتى إنه يقول لميفيستوفيليس، «إن لم تنم هذه الفتاة الصغيرة بين ذراعي هذه الليلة، فإنني في حل من الاتفاق الذي عقدته معك».

يفرح ميفيستوفيليس، طبعاً، عندما يرى كيف ينقاد فاوست بسهولة وراء الوهم الجنسي. حتى إنه يخاطر ويحذِّرُهُ، «ماذا تجني بعد أن تستمتع بها؟» لكن كل ما يهم فاوست الآن هو أن يمتلكها (يضاجعها). وبعد أن يحقق هذا، لا يهتم أبداً، حتى، بعد مرور وقت طويل، يعلم أنها حُكِمَ عليها بالإعدام لأنها قتلت وليدها. ثم، أخيراً يشعر بالتعاسة ووخز الضمير. وبعد أن يُخضَعَ وينظر إلى الحياة بشكل واقعي، يدرك أن الجري وراء الوهم الجنسي هو وصفة للهلاك.

لكن من الواضح أنه لم يستوعب الدرس بعد. فعندما يريه ميفيستوفيليس هيلين طروادة، تصبح رغبته الجنسية قويةً جداً لدرجة أنه يُغمى عليه. يستدعي ميفيستوفيليس هيلين من عالم الأموات. هي وفاوست يقعان بعضهما في حب بعض، وتحمل له طفلاً. لكنني أعتقد أنها عندما ترتخي بين ذراعيه بعد أن تنزع ثيابها وتترك الثياب الداخلية على جسمها، فإن هذا هو أسلوب غوته في القول إنه، من جديد، فشل الجنس في أن يُقدِّمَ لفاوست السعادة الغامرة كي يصرخ، «تأخري قليلاً، إنك جميلة جداً».

ولكن هل استوعب غوته القوة الحقيقية - وخطر - الوهم الجنسي؟ يحتمل لا. لقد عاش في عصر الرومانتيكية - في الحقيقة كان واحداً من مؤسِّسيها. بالنسبة له، قدَّم الوهم الجنسي فقط وجهه الأكثر إغواء: نساء جميلات يمكن تحويلهن إلى أصنام.

من الضروري أن نقوم بجهد خيالي لكي نضع أنفسنا في أواسط السبعينيات من القرن الثامن عشر، عندما غوته تَصَوَّرَ فاوست. علينا أن نحاول نقل أنفسنا إلى زمن حيث لم يكن هناك مجلات تعرض صور فتيات عاريات في أوضاع مغرية جنسياً، ولا إعلانات تليفزيونية تحاول أن تجذب اهتمام الذكور بعرض لمحات من فتيات يخلعن ملابسهن. لم يكن عصر غوتيه عصراً متمسكاً جداً بضرورة احتشام النساء فيما يتعلق بالجنس - كما نرى من سلوك فاوست. لكن مفاهيم وتقاليد ذلك العصر المتعلقة بالجنس والآداب العامة كانت أكثر واقعيةً.

قرأت فاوست أول مرة عندما كانت مراهقتي تتفتح في بواكيرها، وكنت أستطيع أن أفهم لماذا اعتقد فاوست أن امتلاك فتاة مثيرة جنسياً مثل غريتشن أو مضاجعتها تستحق أن يبيع روحه للشيطان.

من الضروري أن أشرح أنني من الذين تتأخر مراهقتهم قليلاً. كنت في السادسة أو السابعة من عمري عندما أخبرني تلميذ من زملائي «كيف يُصنَعُ الأطفال»، لكنني صُدِمتُ ولم أرغب أن أصدِّقَ أي شيء فيه «قلة أدب». وأستطيع أن أتذكر أنني بعد سنة أو سنتين، عندما أشار ولد أكبر مني، أحبه وأثق به، إلى الجنس، سألته غير مُصَدِّق، «أنت لا تصدق كل تلك الأشياء القذرة، أليس كذلك؟» أعتقد أنني كنت ولداً صغيراً متزَمِّتاً. هذا ليس لأن الأكبر مني أخبروني أن الجنس دنس أو شرير وخاطئ. كان ببساطة، لأنني عندما كنت أصغي إلى زملائي في المدرسة يتكلمون عن الجنس، ويتباهون بما فعلوا - أو أملوا أن يفعلوا - للبنات الصغيرات، شعرت أنهم يجعلون أنفسهم سيئين. كان تَزمُّتي طبيعياً وغريزياً. ولكن عندما أصبحت في الثالثة عشرة، وجدت صديقةً - كانت تذهب إلى مدرسة البنات الملحقة بكلية الفنون والتكنولوجيا بجانب مدرستنا الثانوية - وبعد وقت قصير أصبحت مدركاً لإثارات الرغبة الجنسية. كان ثدياها ثديي امرأة. وقد قال لي صديقها السابق، عندما علَّقَ مازحاً على لون بنطلونها القصير، قالت، «أنت تقصد هذه؟» ورفعت ثوبها إلى خصرها. مجرد الفكرة جعل الدم يضرب في رأسي.

ولكنني لو فعلت أكثر من تقبيلها «طابت ليلتك»، لكنت أخرق. بعد

فترة قصيرة تركتني ورجعت إلى صديقها السابق. (أصبح صديقها فيما بعد شرطياً ثم تزوجا بعد ذلك).

بعد ذلك عزمتُ خلال عطلة آب الطويلة في 1945 أن أكتب أول كتاب لي. بدأت الكتابة كمحاولة لتلخيص معرفتي بالفيزياء والكيمياء. لكنني امتلكت في معرض للكتب في إحدى الكنائس كتاباً من ستة مجلدات بعنوان «المعرفة العملية للجميع»، الذي ضَمَّ دورات في علوم الأحياء والجيولوجيا وعلم النفس والفلسفة وحتى علوم الطيران، وهكذا قررت أن أوسع معلوماتي. كنت أتعلم أثناء كتابتي ونسيت ترك تلك الفتاة لي بعد برهة وجيزة. واتسع كتابي «الموجز في العلوم العامة» إلى أن أصبح ستة كتيِّبات صغيرة، ولكن عندما بدأت الكتيب المتعلق بالرياضيات، فقدت الدافع إلى الكتابة.

في هذا الوقت - في الرابعة عشرة - كانت الهورمونات الجنسية تقوم بعملها وصارت تنتابني حمَّى التعلق الدائم بالجنس الآخر. كانت مُدَرِّسة الفرنسية تجلس غالباً على المقعد الأمامي في صف المقاعد الأول؛ الولد الذي كان يجلس هناك ادعى أنه كان يرى ما تحت ثيابها حتى وسطها، وقد جعلتني مجرد الفكرة متورد الوجنتين شبقاً واجتاحتني رغبةٌ جنسية جامحة. وفي إحدى الليالي تخيلت أن المدرِّسة الفرنسية تحتي. ضغطت فخذي على السرير، وشعرت بطوفانٍ من البهجة، واكتشفت أنني لَطَّخت شرشف السرير بالرطوبة.

لا شيء في أحلام يقظة طفولتي حَضَّرني لأن أنتبه إلى شدَّة الخيال التي يمكن أن يُحرِّضَها أو يثيرها الوهم الجنسي. إن صورةً في جريدة لفتاة ترتدي ثياب سباحة، أو نافذة دكان تعرض ثياباً نسائية داخلية، يمكن أن تحدث طوفاناً من الرغبة الجنسية الجامحة التي تُجفِلُني. على الأقل كنت مستوعباً لفكرة ألا أشعر بالذنب من أجل ذلك. فهمت أن هذه كانت من التغيرات العادية التي تحصل في المراهقة، وأنها لا تثير الخجل. مِلتُ في البداية إلى محاولة الهرب من هذه الدوافع القوية عن طريق التصميم على تنظيف عقلي منها. ولكن، لأن كل لمحة لرِجْلي طالبة مدرسة وهي تصعد

أمامي إلى الحافلة كانت تُحدِثُ عندي انفجاراً للرغبة الجنسية الجامحة، بدا لي أنه لا جدوى من المحاولة.

بالإضافة إلى ذلك، هذا التضخيم والتكثيف للخيال الذي يقوم به الوهم الجنسي كان مثيراً مثل رحلة إلى بلد غريب. كان أقوى بكثير من الخيال العادي لدرجة القول إنه مَلَكَةٌ جديدة. بدا من المذهل أن تستطيع النظر إلى صورة امرأة في سروالها الداخلي في واحدة من مجلات أمي، وتحلق في إثارة جنسية كانت تنتهي بالقذف. ولكن بعدئذٍ، كنت أمُرُّ في تكثيف للخيال. بعد مشاهدتي للفيلم، «ضوء القمر الخطير»، فإن «كونسيرتو وارسو» استطاع أن يثير حالةً من النشوة الحالمة؛ ذلك، بعد أن أثار فيلمٌ يدعى «كونسيرتو»، نفس النشوة. إن افتتاحية كونسيرتو البيانو الأول لتشايكوفيسكي جلبت دائماً صورة شاب يحمل على ظهره كيس بحَّارة، ويخطو مبتعداً عن بلدته ليواجه العالم، ويرفض أن ينظر إلى الوراء. اكتشفت قطعةً من الشعر خلال «الكنز الذهبي» لِـ«بالغريف»، ووجدت أن بعض القصائد - مثل «حقل الحور»، لِـ«كاوبر» ومرثية «غري»، في «مرثية في مقبرة»، يمكن أن تُحدِثَ شعوراً من العوم أو الطفو، كأنني قد تحولت إلى بالون. وكانت قصيدة «البحَّار العجوز» لِـ«كولريدج» مثل هذا الكشف لدرجة أنني أصَررتُ على أن أقرأ أجزاء منها لأخي الأصغر «باري».

عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري، كان جدي يسمح لي أن أستعير درَّاجته كل يوم أحد، واعتدت أن أخرج عندما كان الهواء لا يزال بارداً ومنعشاً، وأستكشف أمكنةً مثل ورويك وستراتفورد أون أيفون وماتلوك. كنت راكباً على الدراجة على طول الشوارع الخالية الساعة الثامنة صباحاً، عندما شعرت بنشوة لا تنتهي بالعالم من حولي، واستحضر خيالي مغامراتٍ عجيبة، وعلاقات حب بفتيات مثل غريتشن «فاوست» ومارسيدس «دومـاس». استعرت كتاب «أحمر وأسود» لِستندال من المكتبة، وقد سُحِرتُ بقصة هذا الفتى الذي تعوزه التجربة والذي أغوى امرأةً متزوجة.

كانت مشكلتي مع الفتيات أنني كنت مربوط اللسان وغير لَبِق. عندما كنت طفلاً كنت أفكر كم هو شيء محرج أن يطلب الإنسان يد فتاة للزواج، أما الآن، من غير المعقول أن أقوم بالأشياء التي كنت أحلم بها أحلام يقظة.

لذلك فإن السنوات بين عمريّ الرابعة عشرة والثامنة عشرة كانت فترة وهم جنسي لم ينجز أدنى درجة من الواقعية. هذه الأيام طبعاً، يفقد الشباب عذريتهم حتى قبل وصولهم إلى فترة المراهقة. لكنني أشك في ما إذا كانت درجة تغاضينا وقبولنا لهذا الشيء قد أحدثت أي فرق بالنسبة لي. كانت شخصيتي نصف مُشَكَّلةٍ فقط؛ كنت، بمعنى من المعاني مثل صوص خرج من البيضة للتَّو. لقد اكتسبت خبرات وتجارب كثيرةً، فكرية جديدة لا نهاية لها - مثل اكتشاف الموسيقى والشعر والفلسفة وعلم النفس وعالم كتاب المسرح الإليزابيثيين - كل ذلك عَوّضني عن الإحباط الجنسي. ولكن - مثل كل المراهقين - كنت أكره الشعور بأنني خجول ومحرج، وأنني أتعثر برجلي، وأقول الشيء الذي يجب ألا يُقال. كنت أتوق لليوم الذي أشعر فيه بأنني مسترخ وواثقٌ من نفسي. ولكن حتى عندما أصبحت في سن الثامنة عشرة، ودخلت سلاح الجو الملكي لأقوم بالخدمة الوطنية لمدة سنة ونصف السنة، كانت الأشياء التي تُقتُ لتحقيقها بعيدةً عن التحقيق.

ولكن لأنه يُفتَرَض أن هذه المناقشة «للكتب في حياتي» ليست سجلاً لتأريخ حياتي، لن أتكلم هنا عن كيف غادرت المدرسة وأنا في السادسة عشرة، وأصبحت عاملاً في مصنع، ثم مساعداً في مختبر مدرسة، ثم موظفاً مدنياً. حالياً يجب أن أقول إنني، بعد فترة قصيرة في سلاح الجو الملكي، التي انتهت عندما نجحت في خداع المسؤولين بأنني مثلي الجنس. وقد عدت إلى الحياة المدنية في ربيع 1950، عندما كنت في الثامنة عشرة ونصف. أرسلني مكتب تغيير العمل إلى أرض معارض طبقاً لإعلانهم أنهم يحتاجون إلى عامل، وقد أعطيت عمل بيع تذاكر على آلة شبيهة بآلة القمار تُسَمّى «الدَوّار». عندما يُبَاعُ عدد كاف من التذاكر، تتحرك عارضة خشبية ضخمة حركةً دائرية فوق رأسي وتضيء أنوار خلف لوحة زجاجية، عارضةً أرقامها. وعندما تتوقف العارضة، يبقى الرقم الرابح فقط مُضاءً.

في الأمسية الثانية أو الثالثة هناك، سألتني فتاة صغيرة بين الثانية عشرة تقريباً، «هل تريد أن تبيع نفسك؟» كان وجهها بيضاوياً وقرح صغير على شفتها. عندما أقفلت أرض المعارض، مشيت معها إلى منزلها وقبلتها «طابت ليلتك». كانت في الحقيقة في الخامسة عشرة واسمها سيلفيا. كانت

أسرتها تسكن في حيٍّ فقيرٍ بائس ليس بعيداً عن أرض المعرض. قابلتها في اليوم التالي، وأخذتها في نزهة بالحافلة إلى منطقة غابات تبعد حوالي سبعة أميال. قبلتها عدة مرات، وقد عرّفتني على تكنيك القبل باللسان حيث وجدته غريباً لكنه مُسِرٌّ. ومع أنني كنت مُثاراً جنسياً، لم أحلم بأن أذهب أبعد من ذلك. ولكن عندما عدنا إلى موقف الحافلة، أمسكت يدي، التي كانت على خصرها، ووضعتها على ثديها الصغير المُسَطَّح. وعندما قبلتها قبلة الوداع في زاوية الشارع الذي تسكن فيه، ضغطت جسمها بشدة على جسمي وحركت منطقة شعر عانتها على قضيبي المنتصب.

تحركت الأمور بسرعة. فقدت عملي في أرض المعارض لأنني أخذت أمسيةً إجازة، ولكن كنت أستحق ذلك. تلك الأمسية أخذتها إلى حديقة عامة بعيدة، وعندما قبلنا بعضنا بعضاً وأصبحنا متهيجين بشكل متزايد، فَتَحَت (سَحَّاب بنطالي) وأمسكت قضيبي المنتصب. ولكنني كنت لا أزال خجولاً جداً ولم أحاول أن أستكشف ما تحت ثيابها.

وبعد يومين، كان يوم الأحد، أخذنا الحافلة إلى الريف، ووجدنا مكاناً في حقل بعيد، بجانب جدول. كنت مرتدياً بنطالاً قصيراً من الكاكي، وخلال بضع دقائق فتح من خصره. أوصلت نفسي إلى فستانها، ووجدت يدي طريقها إلى بنطالها القصير. لقد جعلني انعدام تجربتي كلياً أعتقد أن العضو الجنسي الأنثوي فوق العانة - حيث كنت أرى الأطفال الإناث عاريات، وأخطئ في اعتباري لثنية اللحم المرئية العضو الجنسي الأنثوي. وبدا لي أن سيلفيا لم تلاحظ جهلي، ودفعت يدي إلى الوراء بقوة. وبعد بضع دقائق، عندما حاولت أن أعتليها بخجل، جعلتني أضطجع على ظهري، وخلعت بنطالها القصير، ثم جلست واضعةً رجليها على جانبيَّ يميناً ويساراً، ثم مدّت يدها إلى الخلف وأمسكت بقضيبي وجلست عليه بهدوء متحشرجةً من الألم. وأنزلت مقدمة صدريتها بيدها الأخرى لأن بطنها كان مُغَطّىً بطفح جلدي يسمّى طفح الفراولة.

تَوَقَّعت أن تُختتمَ الإثارة والتهيج الجنسي الشديد بالنشوة المصاحبة للقذف؛ بدلاً من ذلك، شعرت بالهدوء التام وبأن الإحساس بجسمها يحتوي قضيبي كان إحساساً لا يختلف كثيراً عن الشعور بيدي. تعلمت ما

كنت دائماً أشك فيه – أن أهم شيء في الجنس هو عقلي. وبعد لحظة، عندما صارت تتحرك ببطء إلى الأعلى والأسفل، ويداها الآن على صدري، صار عليَّ أن أخبرها أن تنزل عني بسرعة.

لقد قمنا بالعملية الجنسية ست مرات ذلك اليوم – بعد المرة الأولى، في الوضع الطبيعي. كنت كل مرة أنسحب بسرعة. ولكن ما زلت قلقاً، عندما مشينا عائدين إلى الحافلة، من أن يكون بعض السائل قد بقي في فرجها وجعلها حاملاً. كان ذلك كأن القدر مصمم أن يعلمني درساً هو أن العلاقات الجنسية مشحونة بالمشاكل والقلق.

والآن، أخيراً، وقد خَبِرتُ واقعية الجنس، أستطيع أن أفهم، بمعزل عن الأشياء التشريحية التي تنقصها الدقة، أن الجنس لا علاقة له بأحلام اليقظة. لقد أُزيحت الأوهام الرومانتيكية، كأوهام معانقة غريتشن، لتحل محلها واقعية أن فتاةً جميلة لكنها عادية تماماً ولا أشترك معها بأي شيء، قد تكلمت عن متى نستطيع الزواج. تلك الفكرة، فكرة الزواج، أدهشتني بسخفها ولامعقوليتها. لأنني، حتى عندما كنت طفلاً، قررت أنه لا نية لدي في أن أقضي حياتي في إعالة زوجة وأسرة. لذلك شرحت لها الآن، لأنني لا أزال في التاسعة عشرة، وهي ربما في أقل من الخامسة عشرة، يجب أن نستبعد فكرة الزواج تماماً إلى وقت بعيد في المستقبل.

لقد أدركت الآن أن الإغراء الحقيقي للجنس ليس جسدياً ولكن نفسياً. يقول القانوني الألماني روزينستوك هيوسي، «حتى الإنسان الذي لا يؤمن بشيء يحتاج فتاةً تؤمن به». ولم أقضِ وقتاً طويلاً قبل أن أدرك أن الذي جعل سيلفيا مدمنةً على هذا السلوك الجنسي لم يكن رغبتها الجنسية الطاغية في تسليم نفسها (الشيء الذي أعترف أنه أدهشني)، ولكنها قبلتني على تقييمي لنفسي أنني نابغة. وأحياناً كنت، عندما أنظر إليها فجأةً، أراها تنظر إليَّ وعلى وجهها تعبير يقول إنها مستسلمة لي تماماً كأنها ليست مصدِّقةً أني قبلت بالعلاقة بها، مثلما كانت المراهقات في ذلك الزمن تحدِّقُ بِفرانك سيناترا.

ولأننا، كما يقول سارتر، نرى أنفسنا من خلال نظرة الآخرين إلينا، كان الحافز الذي حفَّزَ ذاتي كبيراً. شعرت كأن الحياة قد قررت فجأةً أن أدفع فائدة

على كل جهودي التي بذلتها لكي أظل متفائلاً في السنوات الأربع الماضية، وأن أصبح غنياً فجأةً بعد نوع من الفقر العاطفي. خلال السنوات ما بعد سن الثالثة عشرة حتى العشرين، كنت أشك دائماً في أن شغفي بالكتب وبالأفكار كتب عليَّ أو قَدَّرَ عليّ أن أعيش حياةً ملؤها الإحباط والعزلة. والآن، كما يقول «أبيوليوس» في «الحمار الذهبي»، قد كان ذلك كأن غصن تفاح الحب انحنى للأسفل فوقي وقال لي تَفَضَّل وكُلْ.

كانت المشكلة الوحيدة ليس أن سيلفيا كانت مصممةً على أن تتزوجني فحسب، بل أنها كانت غيورةً بشكل غير عادي أيضاً. لقد أقسمت أنها ستقتل أي امرأة تحاول أن تأخذني منها. وغالباً كانت تنزعج عند أي ملاحظة بريئة، وتنفجر باكيةً. (قابلتها ثانيةً بعد أربعين سنة، وكانت لم تتغير كثيراً - لا تزال بنفس النزعة لأن تعيش بنوع من الطريقة المتعرجة التي اعتادت عليها من قبل). وبعد خصام لا معنى له مع نفسي أنني فشلت في أن أفهم الحياة، كنت غالباً أجد نفسي تَوَّاقاً إلى غرفتي القوطية الضيقة عالية السقف، وإلى حياة الكتب والأفكار.

لقد دَقَّ أخيراً تصميمُ سيلفيا على أن تتزوج، وبعض المخاوف من أن تحمل، ناقوس الخطر، وهربت منها، متنقلاً على الطرق بمختلف وسائل النقل عبر فرنسا. عندما عدت، وجدت أن سيلفيا قد تَعَرَّفت على شخص آخر - فتى هادئ وخجول ويحبها حتى العبادة ولا يريد أي شيء آخر سوى الزواج منها. لقد تزوجا، وخرجت من حياتي، وتركتني أشعر بالندم بشكل غريب، ولكن كنت مقتنعاً أنني لو تزوجتها لكان ذلك كارثة.

تركتني التجربة بكاملها من جديد أواجه مشكلة الحقيقة والوهم. ما هي علاقة أحلام يقظتي عن غريتشن بحقيقة وواقعية الجنس؟

إن غريتشن هي حلم الذكر بـ«الأنثى الأبدية» أو بالأنثوية الأبدية، الجميلة والخجولة والمحتشمة والرزينة والعذراء والبريئة براءة الطفولة والتي تحب حتى العبادة. كانت سيلفيا بالتأكيد جميلةً وبريئة وتحب حتى العبادة. لكنها لم تكن خجولةً ولا محتشمة أو رزينة، بل كانت مهذارةً فاتنة، وعندما قابلتها في السنوات المتأخرة، كانت ثرثارةً لا تتوقف عن الكلام. ولم تكن عذراء

بالمعنى المألوف. إنني لا أشير إلى حقيقة أنها كانت قد اغتُصِبَت من قبل عدة أولاد في حديقة عامة عندما كانت في الثالثة عشرة، ولكنني أتكلم عن أنها كانت تستمتع بالجنس مثل أي ذكر. وأدركتُ بعد وقتٍ قصير أن العضو الجنسي الذكري يفتنها، وأنها، لو يُسمَحُ لها اجتماعياً، لقامت بفتح سَحَّاب بنطال كل رجل وسيم لتفحص قضيبه.

في أحلام اليقظة من سن الثالثة عشرة حتى العشرين، كانت فتاة أحلامي دائماً مستسلمةً؛ كانت ترفع ذراعيها عندما أنزع ملابسها، وتضطجع بهدوء على مؤخرتها على السرير لتسمح لي بنزع ساتر عورتها الملاصق لفرجها. كانت تبدو مثل غريتشن غوته، وكانت عيناها بريئتين وهي تبتسم بمنتهى اللطف. قد جعلها إذعانها بمنتهى الجمال والإثارة. (عندما قابلت، بعد عدة سنوات، مارلين مونرو، رأيتها نوعاً من تجسيد حلم اليقظة لمراهق، وأدركت أن هذا كان سر إثارتها الجنسية وإغرائها وفتنتها له).

هناك، في الحقيقة، بضع نساء يطابقن هذه الصورة إلى حد ما. ولكن إلى حدٍ ما فقط. وتحت السطح يبقين أعمق من هذا ومفعمات بالإنسانية ولا يمكن التنبؤ بماذا يمكن أن يفعلن. شخصية مولي بلووم في رواية يوليسيس لجويس، بشبقها الجنسي الصريح واهتمامها بالتفاهات اليومية، هي أقرب إلى «الأنثى الأبدية» أو الأنوثة الأبدية من غريتشن غوته.

إلا أن غريتشن مزروعة في الذات الذكرية كصورة للمرأة. يرتدي الرجال هذه الصورة مثل نظارات «كانت» الزرقاء، ولا يستطيعون أن يروا النساء بدون هذه النظارات.

يبدو لي أن الرجال يمارسون العملية الجنسية مع هذه الصورة، وليس مع النساء الحقيقيات.

ذلك يُفَسِّر المشكلة الأساسية للجنس عند البشر. إن صورة الأنثى أو صورة الأنوثة الأبدية تُثير الذكر إلى الذروة القصوى للرغبة الجنسية. والنتيجة هي أن العملية الجنسية نفسها محكوم عليها أو مُقدَّرٌ لها أن تبدو كشيء من الخيبة. عندما كنت أعمل في مزرعة، رأيت طبيباً بيطرياً يُلَقِّحُ بقرةً بإدخال ذراعه في عضوها الجنسي الأنثوي، ويعصر السائل الذكري للبقر

من أنبوب بلاستيكي، وقد ذكّرتني الواقعية الفيزيائية الفعلية للعملية الجنسية بهذه العملية الفجة. فشدة الرغبة الجنسية، إذن، وبشكل حتمي، تتسرب أو تتبدد في عملية قذف السائل المنوي.

هذا هو السبب في أن معظم «المحبين (أو العشّاق) العظام» – الدون جوانيين والكازانوفيِّين (نسبةً إلى كازانوفا) كانوا دائماً مُتَقَلِّبين. هذا التقلب ليس قلة أخلاق طبيعية؛ هو، ببساطة، أن تحقيق الرغبة الجنسية، (أو عملية الجماع – المترجم) تبدو عبارة عن هبوط مفاجئ بالمقارنة مع الإثارة والتهيج والرغبة الجامحة في بدء العملية الجنسية. معظم المحبين يشعرون بأنهم ضحايا حيلة من أجل نيل الثقة – أن الجنس أو العملية الجنسية هي مثل ثمرة أجنبية أو غريبة فائقة الجمال، يبدو طعمها عندما تَعِضُّها عادياً مثل طعم التفاحة أو الدرَّاقة.

إن أولئك المحبين محقّون إلى درجة كبيرة. ولنفهم لماذا، علينا أن ننظر بإمعان إلى الوصف العلمي للتجربة الجنسية كظاهرة واقعية. عندما يكون الذكر في حالة إثارة جنسية شديدة، لديه رغبة واحدة فقط: هي أن يُفرِغ هذه الإثارة أو الرغبة بمساعدة شريك راغب في ذلك. إن طاقته الجنسية تجري في قناة مثل جدول سريع، دون «تسرّب».

الآن عندما نكون في مثل هذه الحالة، نشعر أن موضوع الرغبة مرغوب به أصلاً. إنه ليس نوعاً من الوهم. يشعر ملايين روّاد السينما بهذا عندما ينظرون إلى غريتا غاربو أو مارلين مونرو أو غريس كيلي. وملايين النساء يشعرن بهذه الرغبة عندما ينظرن إلى رودولف فالانتينو أو كلارك غيبل أو إيلفيس بريسلي. وحقيقة أنه، عندما يشارك كل هذه الملايين غيرهم في هذا الشعور تُقنِعُهُم أن هذا الشخص «مرغوب به بصدق» – أي أنه يبدو أنه المدرك الحسي أكثر من كونه شعوراً.

هذا هو ما يسميه الفلاسفة «قيمة». لقد اعتقد أفلاطون أن الحقائق الأبدية الدائمة هي وراء عالم التجربة – مثلاً هناك دائرة مستقلة عن أي دائرة أخرى (أي أنها انعكاس للدائرة الحقيقية الموجودة أصلاً. هي صورة عن المثال الموجود أصلاً في الطبيعة. هذه الطاولة أو الكرسي أو المسمار هي

موجودات في عالم الواقع، لكنها ليست الموجودات الحقيقية التي هي في عالم المُثُل أو عالم القيم. ومن هنا يُطلَقُ على فلسفة أفلاطون اسم الفلسفة المثالية بالمقارنة مع الفلسفة المادية التي لا تعترف بشيء اسمه عالم المثل أو القيم. المترجم).

ليس من السهل التميز بين القيم الأصلية أو المثل من جهة، والأوهام من جهة أخرى. يمكن أن نشعر أننا سنموت من الجوع حتى بعد تناول طعام الإفطار بساعتين؛ معدتنا تكذب علينا. يمكن أن نشعر أن فلاناً هو رجل مهَذّب ويمكن الاعتماد عليه، وفي الحقيقة هو محتال؛ وهكذا فإن عواطفنا تخبرنا بالأكاذيب. إلا أننا عندما نستجيب لمنظر غروب الشمس الرائع، أو لأي منظر رائع من قمة جبل، لا نشعر بأن هذا وهم أو خيال؛ نشعر أن الجمال هو واقع بغض النظر عن أي شيء جميل آخر.

لقد أنهى غوته فاوست بالكلمات:

**تسحبنا الأنوثة الأبدية**

**إلى الأعلى وتستمر في ذلك**

من الواضح أن غوته شعر بأن ما نحس به عندما نقع في الحب، أو عندما نستجيب إلى جمال فرد من الجنس الآخر، هو قيمة حقيقية، مثل دائرة، ليس مجرد شعور فقط. (ربما كان عليه أن يقول «الشخص الجنسي»، لأن النساء يستجبن «لذكورية أبدية»، مثلما يستجيب الذكور «للأنوثة الأبدية»).

لنفكر ثانيةً بما يحدث في الإثارة الجنسية. في رواية آلدوس هاكسلي «العشب الجاف القديم» يقضي البطل الليل في أحد المشاهد مع فتاة فاتنة. لكنه يجد الشعور بالاضطجاع بجانبها رائعاً لدرجة أن الجنس سيكون هبوطاً بمستوى هذه الروعة - «لو مارست الجنس معها لكان ذلك انقطاعاً للسحر والافتتان بجمالها». بدلاً من ذلك، صار يداعبها ببطء من رأسها إلى أخمص قدميها، حتى نام كلاهما. يجب أن يكون فاوست قد شعر بمثل هذا الشعور في أول ممارسة جنسية له مع غريتشن. إن إرادته ورغبته الجنسية كانتا قويتين بكل تأكيد، وبنفس الوقت تحت السيطرة، لدرجة أنه لم يشعر بأدنى شك أن

غرينشن كانت تضم أو تجَسِّد جوهر كل امرأة منذ بداية الخليقة؛ لا شك أبداً ولاغموض ولا يوجد أي «تسرب».

هذا هو حال الرغبة الجنسية. بتركيز كل انتباهنا على موضوع الرغبة، على الشريك، فإننا نمارسها أو نختبرها بشدة أكبر بكثير. وعلى العكس، عندما نفعل شيئاً ما بدون الاهتمام المناسب، فإن نصف التجربة «يتسرب» إلى الخارج - ولهذا فإن الخبير يرفع كأس النبيذ ليراه مقابل النور، ثم يشمه، ويسكبه في الكأس بشكل دائري، قبل أن يتذوقه فعلياً. لا نية لديه لأن يسمح لنصف التجربة أن يهرب.

الآن لسوء الحظ، هذه واحدة من المشكلات الرئيسية للجنس البشري. إن حياتنا معقدة جداً إلى حد أننا لا نتمكن من الانتباه لكل شيء نقوم به. بالإضافة إلى أنه لا يوجد جدوى من هذا. من الأفضل أن أسمح لأصابعي أن تكتب هذه الكلمات، لكي يكون عقلي حراً في التفكير بمعانيها. لكن نتيجة هذا التقسيم للعمل هي أننا نعيش جزءاً كبيراً من حياتنا بشكل «ميكانيكي».

المشكلة هي أننا لا نستطيع أن نتطور كبشر بينما نعيش بشكل ميكانيكي؛ يعتمد التطور على «العيش الحقيقي»، العيش الذي يحصل وأنت حي بشكل كامل ومدرك بشكل تام. توقظنا العُطَل، وتجعلنا واعين «للقيم»، أو «المثل» وراء الوجه المتكرر للواقع. ولهذا نحتاج إلى العطل - لتجعلنا «ننتبه»، ونذكِّر أنفسنا بأن الحياة ممتعة أكثر مما اعتقدنا. ولكن على الرغم من هذا، يفشل معظمنا في الوصول إلى الإمكانية الكاملة لأننا نقضي 90% من وقتنا نعيش بشكل «ميكانيكي».

يجد البشر الجنس مُسِرَّاً جداً لأن له القوة لتحريرنا من الميكانيكية التي نعيش فيها. ولهذا رغب دون جوان في تكريس حياته لمطاردتها: لأنه يشعر أن الحياة تُقَدِّم أضمن طريق للتطور الشخصي. (شعرت أنني بالتأكيد قد «تطورت» خلال أسبوعين مع سيلفيا أكثر مما تطورت خلال السنوات الأربع السابقة لعلاقتي بها). لكن دون جوان يستمر في تغيير موضوع اهتمامه لأنه حتى الحب يمكن أن يصبح ميكانيكياً، ويجد أن الجواب هو أن يبدأ من جديد.

والآن، أعتقد، نستطيع أن نبدأ في رؤية أن المسألة التي طرحتها تجربة فاوست مع غريتشن هي واحدة من أهم المسائل الحالية التي يمكن أن يتناولها أي فيلسوف. بتحريرنا من ميكانيكيتنا، فإن الجنس يبدو أنه يعرض علينا سِرَّ التطور والخلود. عندما يَخبِرُ الذكر تركيز الاهتمام الذي خَبِرَه فاوست وهو يمسك غريتشن بين ذراعيه، يبدو أنه يلمح صوراً ذهنيةً أو آفاقاً من الوعي، ممتدةً في المسافات البعيدة مثل ممر مُرَصَّع بالنجوم. يستطيع أن يرى أنه إذا أراد أن يَخبِرَ هذا الوعد «بالأنوثة الأبدية»، يجب عليه أن يُطَوِّر نموذجاً من الوعي أقوى بكثير من وعيه الحالي. يستطيع أن يرى أيضاً أنه إذا أراد أن يُطَوِّرَ نموذجاً أقوى من الوعي، يمكنه أن يستعمل الجنس كتابع لبلوغ هذا الهدف.

# 11. أفلاطون والوهم الجنسي

عندما كنت في الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة، أصغيت مرةً في الإذاعة إلى مسرحية «كليفورد باكس» سقراط، كجزء من مسلسل للبي. بي. سي. يسَمَّى «مسرح السبت الليلي». لم أقرأ أفلاطون، لكنني تصورت - من خلال كتابة «جود» في كتابه «المعرفة العملية للجميع» - أنه كان فيلسوفاً مغموراً تكلم بلغة مجردة عن العالم اللامرئي للأشياء أو الأفكار. إن مسرحية باكس جعلتني مدركاً أنه على العكس، لقد كتب أفلاطون بقوة ووضوح جعلاه يبدو حديثاً مثل شو.

تتألف المسرحية من ستة مشاهد، وتصور كيف أن سقراط قد أخطأ بحق واحد من المواطنين إلى درجة الوصول إلى المحكمة واتهامه ثم إدانته بالإلحاد. بعد المشهد الذي يخطئ فيه بحق مُتّهِمِهِ الرئيسي «ميليتوس» - بالإشارة إلى أنه أعطى شَحّاذاً أعمى قطعة نقد فضية - يقدم باكس محاكمة وإدانة سقراط، وأخيراً تنفيذ الحكم به. ولكن المشهد الثاني الطويل يتعلق باحتفال أقامه مسرحي شاب يدعى «أغاثون»، حيث يقدم عدد من المدعوين كلمات حول طبيعة الحب. كان هذا المشهد هو الذي أعجبني كثيراً، بكلمة سقراط الرائعة التي تظاهر فيها أنه يقتبس من امرأةٍ تدعى «دايوتيما»، حول الطبيعة المقدسة للحب. لقد تَبِعَه «ألسيبياديس» - أحد الحاضرين المتأخرين الذي تكلم ومدح سقراط في كلمته.

كانت المسرحية ممتعةً جداً لذلك ذهبت إلى المكتبة في اليوم التالي وقضيت ساعة أتفحص أعمال أفلاطون. اكتشفت أن باكس قد تَصَرَّفَ في محاكمة وموت سقراط في حوارين يسميان «الاعتذار» و«فيدو»، وأن

مشهد الاحتفال يسمى السيمبوزيوم أو «الندوة». ولحسن الحظ، لقد ترجم «الندوة» ترجمةً جديدة مايكل جويس، وكانت أكثر عاميةً وأوسع قراءةً من ترجمة «جويت» الكلاسيكية.

أخذت المسرحية إلى البيت وقرأتها على الفور - مبتهجاً لاكتشافي أنه كان هناك فيلسوفٌ يوناني يشيع الحيوية والسرور عند قراءته. لكنني سُرِرتُ لأن باكس قد انتقد أفلاطون، مستبعداً كل الإشارات للحب بين الرجال والأولاد، الشيء الذي - عرفت به الآن وذُهِلت لهذه المعرفة - والذي كان اليونانيون يعتبرونه شيئاً مسلماً به.

إنني أميل للاعتقاد أن سبب تفضيل اليونانيين للأولاد والفتيان يجب أن يُبحَثَ عنه في البناء الاجتماعي الإغريقي؛ لم تلعب النساء دوراً بارزاً في الدولة الأثينية أو المجتمع الأثيني؛ وبقيت البنات والسيدات في عزلة. ولكن كان هناك الكثير من البنات في متناول الرجال الذين لديهم الميل ليسيروا في هذا الاتجاه. أدنى درجات السلم الاجتماعي بالنسبة للإناث موجودات في مواخير الدعارة، وهن معروفات بِالـ«بورني» (ومن هنا جاءت بورنوغرافي). كان يستطيع الذكور الذهاب إلى المواخير وتفحص النساء وهن عاريات وأخذ التي يختارون. وإن أراد الرجل «محظيةً» يمكن أن يستأجرها لفترة يُتَّفق عليها ويأخذها إلى بيته. وبعد هذه الفئة تأتي فئة عازفات القيثارة - يمثل باكس واحدةً منهن تُسَلِّي الرجال بعزفها في نسخته من «الندوة». لقد كنَّ مُسَلِّيات ومغنيات للرجال، وفي هذا يشبهن الـ«جيشا» اليابانية اللاتي يمكن أن يُستَدعَين لتأدية خدمات جنسية. ثم هناك «الزميلات» أو «الرفيقات» اللاتي يمكن مقارنتهن بمحظيات البلاط الفرنسي في باريس القرن التاسع عشر، أو بالإسكندرية التي صَوَّرها آناتول فرانس في رواية «تايين». ولكن على الرغم من كونهن عشيقات رجال الدولة، لم يكن لهنَّ أية حقوق مدنية، ولم يكن مسموحاً لهن دخول أي معبد سوى معبد أفروديت.

وهكذا في أثينا، لم يكن هناك أي فرصة لفتى أن يحب الفتاة التي هي جارته وأن يبني علاقة غرامية من نوع علاقة روميو وجولييت. لقد دخل في الزواج - الذي ربما أُعِدَّ له - ثم بقيت زوجته في البيت وأنشأت أطفالها بانعزال على الطريقة الإسلامية (هذا ما يعتقده المؤلف - المترجم). (من

المهم أن نفهم أن اليونانيين أقرب للعرب من الأوروبيين). كان يذهب الزوج إلى الحمّامات، ويشرب مع رفاقه، ويعيش في مجتمع ذكوري. وإذا فكَّر رجل بأن يكون له حبيب ذكر، كان هذا الحبيب عادةً ولداً أو رجلاً أكبر منه. حتى ولو لم يكن مثلي الجنس بشكل طبيعي، سيجد ذلك الحبيب بسهولة كافية ليكتسب المذاق، وليدخل في هستيريا الفتيان الجميلين.

كل هذا يساعد على فهم أشياء كثيرة متعلقة بالندوة التي وجدتها، كولد من الطبقة العاملة، المحبطة. المتحدث الأول هو «فيدروس»، الذي يصرِّح أن الحب بين الرجال الأفاضل والفتيان هو أرفع نموذج للحب، وأن أي جيش من المثليين سيكون جيشاً مخيفاً، لأن المحبين سيصممون على إثبات شجاعتهم في عيون محبيهم.

ثم يتحدث «بوزانيوس» ويجادل أن هناك نوعين من الحب: الحب «السماوي» والحب «الأرضي». الحب الأرضي هو حب الجسد، وأمثال هؤلاء المحبين (بوزانيوس يعبر عن عدم قبوله لهذا) ينجذبون إلى النساء مثلما ينجذبون للأولاد. ومن الناحية الأخرى، يجب ألا يشعر الفتيان بالخجل من أن يعطوا أنفسهم لمحبيهم الفاضلين الذين يحاولون أن يُثَقِّفوا عقولهم.

عند هذا الحد، شعرت أنني انحرفت عن وضعي السوي وارتبكت قليلاً، وارتحت قليلاً عندما بدأت أقرأ كلمة الطبيب «إيريكسيماكوس»، الذي يرى أن الانغماس في تحقيق رغباتنا الصحية شيء صحيح، لكن من الخطأ أن ننغمس في ممارسة الرغبات السيئة التي يمكن أن تسبب الأمراض. استغربت كيف يجب أن أنظر إلى الأوهام التي جعلتني في حالة مستمرة من الإثارة الجنسية، وأوصلتني بانتظام إلى النشوة والقذف. بالتأكيد بدت هذه التصورات منافيةً للأدب، وكنت سأخجل لو أن والدي أو والدتي عرفت ما يدور في رأسي. لذلك كيف استطاع إريكسيماكوس أن يميِّز بين ما هو صحي أو فاسد من الرغبات؟ كانت تلك المرة الأولى التي بدأت أفكر فيها بهذه المسألة.

ثم أتت كلمة «أريستوفينز» كمفاجأة. كان باكس قد أراده أن يقدم كلمةً

كوميدية حول غرابة جسم الإنسان، الذي رأسه مثل أصيص الورد المقلوب على خشبة رفيعة وتعلوها طبقة رقيقة لا لون لها تسمى شعر. لكن كان لدى أريستوفينز شيء أكثر إمتاعاً يريد قوله. قال إنه كان هناك مرةً في الماضي ثلاثة أجناس، مذكر ومؤنث وخُنثى، وكان الخناثى أو الأخناث مدورين مثل الكرة ولهم أربع أذرع، وأربع أرجل، وأربع عيون، ومجموعتان من الأعضاء الجنسية. كانت هذه المخلوقات طاغيةً على الأرض وقد حاولت أن تتسلق السماء وتقتل الآلهة. لذلك قرر زيوس أن يقسمها قسمين، وهكذا أصبحت بشراً كما نعرف البشر اليوم. وكان معنى هذا أن هذه المخلوقات المنقسمة لها رغبة جنسية قوية لتنضم ثانيةً إلى أنصافها المفقودة وقد قضت كل حياتها بحثاً عن الشريك، وتوقفت عن كونها تحدياً للآلهة. وهذا، قال أريستوفينز، يفسِّر لماذا يضغط المحبون بعضهم على بعض، كأنهم يَجِنّونَ لأن يصبحوا جسداً واحداً من جديد؛ إنهم يدركون عدم تمامهم.

بدا لي هذا محاولةً أفضل كلياً لتفسير الرغبات التي دفعتني لأن أضغط منطقة العانة في جسمي على الفراش. كان ذلك واضحاً تماماً أنه إحساس بعدم تمام التكوين الجسدي للإنسان. لكن هل معنى ذلك بالتأكيد هو أنني بالفعل كنت أبحث عن «رفيق روحي» (أو نصفي الآخر)؟ لقد أدركت أن هذا ليس صحيحاً. كان الذي سحرني هو عالم العلم والمعرفة. بالتأكيد لقد أردت فرداً من الجنس الآخر - ولكن ليس كرفيق روحي. كانت رغباتي جسديةً بوضوح؛ وببساطة شديدة، آلمتني منطقة العانة بنوع من الكهرباء الجنسية، وأردت أن أفرغها في منطقة العانة من جسد شخص من الجنس الآخر.

بعد كلمة أغاثون، التي وصفت الحب بأنه إله شاب، جيد وجميل، أخذ سقراط دوره. بدأ بسؤال أغاثون. إذا كان الحب رغبةً بالخير والجمال، أليس هذا اعترافاً بأن الحب لا يمتلك خيراً ولا جمالاً؟ أدهشني هذا على أنه لعب بالكلمات، لأن الذي يقع في الحب ليس الحب نفسه، بل الإنسان. بالإضافة إلى ذلك، ما العلاقة بين رغبتي الجنسية في ممارسة الجنس مع فتاة عارية بالخير والجمال؟ الحقيقة العارية هي أنني أريد أن أستفيد من جسدها.

ولكن في الحديث الذي تلا ذلك، كان هناك رد عند سقراط على ذلك

الاعتراض. كان أستاذه دايوتيما يجادل أن الحب هو توق صارخ للجمال والفتنة، وأن طبيعته الأساسية هي الرغبة في الإنجاب (استمرار الحياة). ولذلك يكتب الشعراء الشعر، ويكتب الموسيقيون الموسيقى، ويرسم الرسامون اللوحات وينحت النحاتون الصور والأشكال من الرخام. شيء حتمي طبعاً أننا نقع في حب الأجسام الجميلة. لكن هذا هو الخطوة الأولى. الخطوة الثانية هي أننا نقع في حب العقول الجميلة. وفي تلك المرحلة، يدرك المحب أن المؤسسات والقوانين هي أيضاً جميلة. والعلوم هي أجمل، حيث إنها متعلقة بجمال وحقيقة الكون. لكن الهدف الأقصى هو التأمل في الجمال نفسه - وليس في جمال شيء بعينه، ولكن بفكرة الجمال، التي تتجاوز وتفوق كل قصور ومحدودية البشر. عندئذٍ ندرك أننا عندما نحب شيئاً أو شخصاً، هذا فقط لأننا نستطيع أن نرى انعكاس الجمال المطلق.

لقد هزَّني الحديث بعمق - أكثر بكثير من اختصار باكس للمسرحية. لقد شعرت، عندما كنت مضطجعاً على سريري في منزل من منازل الطبقة العاملة في مدينة صناعية، وكأن أفلاطون كان رجلاً يمكن أن يكون قد عاش في المنزل المجاور لمنزلنا؛ في عالم الأفكار، الزمن عبارة عن وهم. الهدف الأساسي لحياة الإنسان، أستطيع أن أرى، هو أن نتسامى ونتجاوز ونفوق إنسانيتنا المجردة. وعندما قرأت فيما بعد ترجمة شيلي «للندوة»، في مجلد لأعماله الكاملة، أدركت أنه روح قريبة مني جداً، من نفس الأسرة، أو حتى إنه أخي، - شخص أراد أن يتجاوز العالم المادي، وأن يرى ما وراءه، عالماً من الأفكار التي لا ترتبط بالزمن. لسوء الحظ. كان منشغلاً جداً بالعواطف والشفقة الذاتية.

بعدما قدَّمَ سقراط كلمته، كان هناك قرع عالٍ على الباب، وقد دخل ألسيبياديس، معترفاً أنه شرب كثيراً من النبيذ. أُلِحَّ عليه أن ينضم إلى الندوة، وبدلاً من تقديم مديح للحب، أعلن أنه سيقدم مديحاً لسقراط. بدأ بوصف لا حياء فيه، كيف أنه، قبل سنين عديدة، شرع في إغواء سقراط عندما تسلق إلى سريره في أحد الليالي. ولكن عندما استيقظا في الصباح، تبين أنه لم ينم مع سقراط مثلما لم ينم قط مع والده أو أخيه الأكبر.

بعد ذلك، روى قصةً عما حصل معه ومع سقراط عندما كانا في حملة

عسكرية. وفي أحد الأيام بدأ سقراط بالتفكير في مشكلة ما عند شروق الشمس، ووقف هناك مستغرقاً في التفكير. صار الوقت ظهراً، ومازال واقفاً هناك. قلق الجنود كثيراً ونقلوا أسرّتهم إلى العراء ليشاهدوا ما إذا كان سيظل هناك طوال الليل. وعند الفجر، أيقظ سقراط نفسه، وصلّى للشمس ثم ذهب في طريقه.

عندما انتهى ألسيبياديس من كلمته، وصل حشد من المعربدين، وهم في طريقهم ليسكروا. وعند الفجر، لم يبق صاحياً إلا سقراط وأغاثون وأريستوفينز، واستمروا في شرب النبيذ من دورق كبير كانوا يمررونه من شخص إلى آخر. كان سقراط يجادل بوضوح تام مثل عادته، وأخيراً كان الوحيد الذي بقي صاحياً. لم ير أحدٌ سقراط وهو سكران. وعندما ارتفعت الشمس، ذهب إلى الحمام العام، ثم عاد ليقضي بقية اليوم في حياته الاعتيادية، ثم عاد إلى منزله في المساء.

كان هدف أفلاطون الواضح هو خلق صورة الإنسان الأمثل المفكر، وبالنسبة لي، لقد نجح في ذلك. لقد أصبح سقراط بطلي الحقيقي الأول. عندما انتهيت من قراءة السيمبوزيوم، الندوة، صار لدي شعور غريب في أنني إنسانان - واحد هو مراهق خجول، غير مدرك بشكل مؤلم لعدم بلوغي، والآخر إنسان محرر من عقله، ومن سكان نفس العالم الذي تسكن فيه عقول الماضي العظيمة.

حسب الفلاسفة «الروحيين» أو «الغنوسطيين»، هناك إلاهان: واحد هو «سيد الأبدية» دون منازع، والآخر هو «القوة الخلّاقة» أو «خالق الكون المادي» الذي كَلّفه الإله أو أوكلت إليه مهمة خلق العالم. لقد بدا لي دائماً أن هذا الإله خالق الكون المادي أو القوة الخلاقة، أو واحداً من مساعديه الأقل كفاءةً، هو الذي كان مسؤولاً عن خلق الدافع أو الرغبة الجنسية.

ربما بدا لي ذلك فكرةً جيدةً في ذلك الوقت. الحيوانات يجب أن تقتنع بأن تعيد إنتاج نفسها، والحل البسيط والواضح هو جعل عملية إعادة الإنتاج مسرةً فتقدّرها أكثر من أي خِبرات أخرى. لذلك فإن الأنثى الجاهزة للاتصال الجنسي تصدر رائحةً تثير الرغبة الجنسية للحيوان وتُغريه، حتى إنه

يقاتل لكي يمارس الجنس معها. تنتظر الكلاب لعدة أيام، دون طعام، خارج بيت الأنثى المستعدة في موسم تكاثر جنسها.

إن ممارسة الجنس عند الحيوانات ليست عمليةً ميكانيكية بشكل كامل بمعنى وجود الدافع والاستجابة. من المعروف أن الثور يستطيع القيام بالعملية الجنسية سبع مرات مع سبع بقرات، واحدة بعد الأخرى. ولكن إذا قدِّمت له البقرة التي جامعها قبل قليل، فإنه يتجاهلها.

ويُعرَفُ هذا بِـ«أثر كووليدج»، نسبةً إلى قصة معروفة عن الرئيس الأمريكي كالفين كووليدج، الذي يُروى عنه، أنه في إحدى زياراته إلى مزرعة أبقار للدولة، فُصِل عن زوجته التي أُخذت في جولة منفصلة. وعندما شاهدت زريبة دواجن، سألت المسؤول عنها كم مرة يقوم الديك بالاتصال الجنسي مع الدجاجات الموجودات، فأجاب عشرات المرات. فقالت، «قل هذا للرئيس». وفيما بعد، عندما أوصل الرجل رسالة السيدة الأولى له، سأله الرئيس، «هل هي دائماً نفس الدجاجة؟» «لا، دجاجة مختلفة كل مرة». «قل هذا للسيدة الأولى»، قال له الرئيس.

لذلك فإن ذكر الحيوان عنده ميل أو نزعة وراثية تمكنه من اختيار شريكاته في الجنس. ولهذا غرض بيولوجي واضح - هو أن هذا الميل الغريزي يمكنه من تلقيح أكبر عدد ممكن من الإناث. ولكن من وجهة نظر الثور أو الديك، فإن الأنثى التي لم يُمارَس الجنس معها بعد هي سبب في إثارته الجنسية لأنها «ممنوعة عليه» الآن بسبب ممارستها الأولى. وهذا بالضبط نفس شعور ذكر الإنسان السَلاّب الضاري عندما ينظر إلى امرأة ويتساءل في نفسه كيف ستبدو وهي عارية.

الآن في زمن ما من تاريخها، توقفت أنثى الإنسان عن أن تكون فصلية الجنس (تمارس الجنس فقط في فصل المزاوجة). وقد أصبحت جاهزةً لتمارس الجنس طوال أيام السنة. ربما كان السبب هو أنه عندما يعود ذكور القبيلة من رحلات صيدهم الطويلة، يريدون مضاجعة الإناث سواء أكن في فصل التزاوج أم لا. الإناث اللاتي يعارضن الجنس غير الفصلي سيلدن عدداً أقل من المواليد. وهكذا فإن فصل التزاوج قد تلاشى بفعل الانتقاء الطبيعي.

لا يجد الذكر أنثاه أقل متعةً إذا فشلت في أن تستجيب لإحساسه بالرائحة، لأنه يجد الحوافز الفيزيائية (الجسدية) - مثل الأثداء الكبيرة، والمؤخرة المكتنزة، والشفاه المتعطشة للقبل - مثيرةً جنسياً مثل الرائحة عند الحيوان. ولكن على أية حال، الجنس ليس ببساطة مسألة استجابة إلى أنثى جذّابة، الذكر الذي يتمتع بصفات رجولية واضحة، يمتلك، كما قلت سابقاً، ويراكم نوعاً من الكهرباء الجنسية في منطقة العانة، التي ترغب رغبة عارمة في تصريف نفسها عن طريق «التحرير» أو «التسييب الجنسي»، تماماً مثلما تُصرِّفُ الكهرباء الساكنة نفسها عندما تلامس ناقلاً ما. لذلك فإن دخول الذكر في الأنثى وبلوغه النشوة الجنسية أو الذروة الجنسية أمر شبيه بالذي يحدث عندما نلامس مقبض باب السيارة الذي خزّنَ شحنةً كهربائية ساكنة.

هناك فرق واضح واحد. الكهرباء الساكنة تُصرِّفُ نفسها فورياً. إذا صرَّفَ الذكر بشكلٍ فوري مثل هذا، فإنه مع شريكته سيجدان التجربة الجنسية هذه مخيِّبةً للآمال. لذلك يتضمن الاتصال الجنسي محاولةً مقصودة للسيطرة على الإثارة والتهيّج قدر الإمكان. ولهذا، كما يقول التعبير اللاتيني، «يشعر الرجل بأنه حزين بعد الجماع». ويبدو بلوغ النشوة الجنسية المصاحبة لقذف السائل، وفقدان المتعة الجنسية التي تتبع القذف، نوعاً من الخيبة أو الخيانة.

الكهرباء الساكنة سوف تُفَرِّغُ نفسها من خلال أي ناقل. لو التزمت الطبيعة بهذا التصميم، فإن الثور سيجامع نفس البقرة اثنتي عشرة مرة، وسوف يُلَقِّحُ بقرةً واحدة فقط، في الوقت الذي كان من المحتمل أن يصبح أباً لاثني عشر عجلاً أو عجلة. وهكذا، كما رأينا، فإن الحيوان الذكر لديه تفضيلٌ مَبنيٌّ فيه منذ تكوينه في رحم أمه للإناث «الغريبات». وتنجز الطبيعة هذا بأن تجعل الأنثى الغريبة تبدو «ممنوعةً عليه».

وباختصار، تجعل الطبيعة الجنس مغرياً بربطه مع الإحساس بالفحش أو البذاءة و«الدعارة». لذلك عندما يرى فاوست غريتشن خارجةً من الكنيسة مرتديةً أفضل ثياب الأحد وبكل ذاك الاحتشام والعذرية، يشعر أن الاتصال الجنسي معها أهم شيء عنده في العالم. وعندما أخذها ميفيستوفيليس إلى غرفة النوم، تنتاب فاوست هزة من الجذل والنشوة، ويصرِّحُ أنه وقع في

الحب، لكن ميفيستوفيليس الساخر يعرف أن ذلك يعني أن عند فاوست رغبة جامحة في قضاء ليلة في فراش غريتشن.

تحتار غريتشن من اهتمام فاوست بها، لأنها تشعر - وهي محقة في ذلك - أنها فتاة ريفية عادية. لم تستطع أن تدرك أن رغبة فاوست ليست «شخصيةً» - ليست الرغبة للحصول على شريك فكري أو روحي - ولكن هذه الرغبة هي ببساطة استجابة لسحرٍ جنسي تمارسه النساء دون وعي منهن. وباختصار، فإنّ فاوست هو ضحية للوهم الجنسي، الذي يحدث في خيال الإنسان الذكر نفس الأثر الذي تحدثه رائحة الأويستروم (الهورمون الأنثوي الذي يُعِدّ الأنثى فيزيائيا كي تستقبل العملية الجنسية من أجل الإنجاب - المترجم) في الثيران.

وهنا النقطة المركزية التي أريد توضيحها. يبدو أن هناك نوعين من الجنس. الأول والأكثر استقامةً هو «الجنس الحيواني»، وهو نوع الجنس الذي يحدث عندما يجامع الثور بقرة. ولكي يحصل «الجنس الحيواني»، يحتاج الذكر الذي يتحلى بالرجولة فقط إلى مجرد أن يرى نفسه في فراش امرأة. عندما تنتهي العملية الجنسية، يخلدإلى النوم.

النوع الآخر هو الجنس الرومانتيكي، الذي يعتمد على الوهم الجنسي أو الخيال الجنسي. يمكن أن يُسَمّى هذا «الجنس السحري»، لأنه يرتكز على فكرة الجنس الآخر. وهذا «الجنس السحري» يمكن أن يُضَخَّم إلى وهج أعمق من «الجنس الحيواني». ربما قضى فاوست كل ليلته وهو مضطجعٌ بجانب غريتشن صاحياً، وفي أشد حالات الإثارة والتهيج لدرجة أنه لم يستطع أن ينام، كأنه قد بلع جرعةً سحرية.

في العصر الحديث، هذه «الجرعة السحرية» التي اعتمد عليها الإله الذي خلق الكون المادي، أو القوة الخلّاقة، لكي يضمن توالد وتكاثر الأنواع أو أجناس المخلوقات، أدَّى إلى الكارثة. على مَرِّ التاريخ، لقد مال الذكور إلى الاتصال الجنسي غير الشرعي، ولكن الذي حدث فقط في القرن العشرين هو أن الوهم الجنسي قد أنتج نموذجه الخاص به فقط من الجريمة - جريمة القتل من أجل الجنس أو القتل الجنسي. نحن نصف دائماً القتلة من أجل

الجنس «حيوانات»، لكن هذا ليس عادلاً أو منصفاً للحيوانات، التي الجنس عندها محكومٌ بقوانين طبيعية صارمة. إن المشكلة بالنسبة للقاتل من أجل الجنس هي أنه ليس حيواناً؛ إنه إنسان قد أُلهِبَ خياله بالوهم الجنسي. وتبدو له النساء موضوعات للرغبة الجنسية غير محدودة؛ مثل سليمان، الذي كان يرغب في اقتناء آلاف المحظيات أو الخليلات. وباختصار، هو مثل مدمن المخدرات أو مدمن الكحول، عبد للرغبة الجنسية التي تُعَذِّبُه ولا تجعله ينعم بالهدوء.

والجلي أن ذلك لم يكن أثراً متوقعاً أو متنبأً به من قبل الإله الخالق للعالم المادي. كان هذا الإله، القوة الخلّاقة، معنياً بالتأكد من أن الرجال والنساء يجب أن يجدوا بعضهم بعضاً على قدرٍ من الفتنة والجمال، وأن يأوي كل واحد منهم إلى فراش التي اختارها. عندما تخلصت النساء من الرائحة المغرية لهورمون الأويستروم، فإن الإله الخالق للعالم المادي استبدلها سريعاً بالجنس الرومانتيكي. جرعة الحب التي شربها «تريستان» و«إيسولد»، هي ببساطة رمز لهذا الوهم الرومانتيكي الذي يعمل من خلال الخيال؛ يجد المحب قفّاز محبوبته أو منديلها مثيراً مثل وجودها هي.

نستطيع أن نرى الآن أن هذا يبعد خطوة عن هذا النوع من إقامة علاقة ترابط رومانتيكي بالذي يسمِّيه عالم النفس ألفريد بينيت «الفَتَشية» أو «البُدِّية» (وهي الإيمان بالأفتاش - جمع فَتَش - والبدود - جمع بُدّ - التي كان يُعتَقَدُ أن لها قوة سحرية تحمي صاحبها وتساعده. الفتشية أو البدية، مثلما كانت تعتقد بعض الشعوب البدائية، هي تركيز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد أو على حذاء أو جورب أو خصلة شعر أو اللباس التحتي الملاصق لفرج المرأة. المترجم). يجد الذكر ذلك الترابط مع ثياب الأنثى التحتية مثيراً مثل جسدها العاري. الشخص الفتشي، الذي يسرق اللباس النسائي التحتي من مكان عرضه في المتجر، قد استُعبِد بفعل الجرعة السحرية التي أسكرت (جعل الشخص غائباً عن الوعي) «تريستان» و«إيسولد».

المشكلة، طبعاً، تكمن في حقيقة أن «التوقع أو الحدس الجنسي» يمكن أن يُستَعمَلَ كمُثيرٍ أو مُحَفِزٍ قوي. كلما نشعر بالحاجة الملحة إلى شيء ما، نقوم بعمل عقلي مثل سحب نابض إلى الوراء؛ كلما احتجنا أو أردنا ذلك

الشيء سحبنا النابض. يحدث نفس الشيء مع شهيتنا للطعام. من الواضح أن هناك فرقاً شاسعاً بين عامل يفتح علبة سندويشاته ومتذوق الطعام الذي يجلس في المطعم ويتناول طعامه، وهذا الفرق يكمن في حقيقة أن المتذوق قد سحب نابضه إلى الوراء أكثر من العامل.

ثم، هذا المظهر لوجبته - زيادة متعة تناول الطعام بالحدس والتوقع - يمكن أن يُتابَع إلى حد معين. كل لقمة من الطعام يأكلها، وكل جرعة من النبيذ يبلعها، تقلّلان من شهيته.

هذا هو الفرق الأساسي والمهم بين الشهية الجنسية والشهية للطعام. عندما يجَهِّز المتذوق الجنسي أموره لكي يمَتِّعَ نفسه، فإن «الإعداد المسبق» لا يقلل من الشهية - على العكس، يمكن أن يزيدها.

هناك حقيقة أن الشهية الجنسية أو الشهوة الجنسية تتلاشى فقط مع بلوغ النشوة (حالة القذف). إنها كأن المتذوق ظل جوعان حتى آخر لقمة في الوجبة، ثم حقق نوعاً من النشوة أو من ذروة التحقيق الحسي حال ابتلاعها.

الآن هذه الحقيقة - حقيقة أن الشهية أو الشهوة الجنسية يمكن أن تُعَزَّز حتى بلوغ الذروة الجنسية - تعني أن التوقع أو «الحدس» يصبح الجزء الرئيسي من الوجبة. بالنسبة للحيوانات، يظل الجنس دائماً بسيطاً، مثل العامل الذي يأكل سندويشاته. ولكن الإنسان الشبق جنسياً يستطيع أن يبعِدَ الحدس ويعد نفسه باستمرار لجولة أخرى.

القدرة أو الطاقة الجنسية، تلك الكهرباء الجنسية التي توخز وخزاً خفيفاً في منطقة العانة، يمكن أن تُقارَنَ بالعملة. على عكس الحيوانات، لدى البشر الخيار في كيفية تصريفها. الإثارة الجنسية تُلهِب الخيال، والخيال يلعب دوراً مهماً في كل نشاط الإنسان الجنسي. وتشتمل الصلة الجنسية على شريكٍ فيزيائي واحد فقط كل مرة، ولكن يمكن أن تشتمل أي عدد من الشركاء العقليين أو المتخيلين.

بالمقارنة مع الناس الآخرين، المتطرفين أو المهووسين جنسياً - مثل «تيد بوندي» أو «ألبيرت ديسالفو» (الذي خنق النساء في بوسطن) - هم «أغنياء» جنسياً. (ديسالفو كان قادراً على إنجاز اثنتي عشرة نشوة أو ذروة

جنسية يومياً). الرجل العادي أو الأنثى العادية يمكن أن يقارنا بطفل يذهب إلى أرض معارض ومعه مصروف جيبه، وعليه أن يقرر بعناية كم سيصرف على الألعاب المختلفة. بالمقارنة، كان ديسالفو مثل طفل أعطي مئة دولار من قبل عم ثريّ. فمهما يحاول جاداً أن يصرف كل هذا المبلغ الكبير، لا يستطع أن يصرفه. يستطيع أن يدور حول الملفات (الطرق نصف الدائرية)، وأن يركب على المراجيح، ويقود السيارات الكهربائية، ويأكل حلوى غزل البنات والبوظة حتى يمرض، ويبقى جيبه مليئاً بالدولارات.

يشعر المهووس جنسياً بالضجر سريعاً من السلسلة المألوفة من الممارسات الجنسية، ويرغب باتباع طرق أكثر إثارة لصرف مصروف جيبه أو جيبها. لكن الجنس، في المطاف الأخير هو نشاط محدد بشكل غريب. الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تُمَدّد هي من خلال الإناث «الممنوعات» (مثل إناث الحيوان المُقَدَّر عليهن عدم الإخصاب كالبقرات فيما سبق من شرح). مثلاً، يتضمن الجنس عنصراً من الماساشوتية (التلذذ في تعذيب الآخرين) الذكر «يفرض إرادته» على الأنثى، وهي «تستسلم» من خلال السماح له بالشروع في العملية الجنسية. ولكن في الممارسة الجنسية العادية، يكون عنصر الماساشوتية ضحلاً لدرجة أنه لا يُلاحَظ. فالمهووس جنسياً يشرع في زيادة متعته وتحقيقه لرغبته بتضخيمه لعنصر الماساشوتية. فمنظر المرأة المربوطة أو المقيدة أو المكعومة يزيد ويقوّي دافعه الجنسي. والخطوة التالية يمكن أن تكون الضرب. وعاجلاً أم آجلاً تصبح جريمة القتل الجنسية هي الختام المنطقي لمثل هذا الاتصال الجنسي.

ولأن الاستجابات الجنسية نفسها يُغَيَّر شكلها وتُكَثّف من قبل الخيال أو الوهم الجنسي - الغالبية العظمى من القتلة الجنسيين أصبحوا كذلك من خلال الانغماس والاستمتاع في الوهم الجنسي والخيال - لأن الخيال يمكن عملياً أن يُحَوِّل البشر إلى مدمنين جنسياً.

إن القاتل الجنسي المحترف قد خطا خطوة أبعد في «الإدمان الجنسي». بالنسبة له، يبدو أن هذا الإدمان الجنسي يقدم له المفتاح لحالات أعلى من الوعي، مستوى جديد من التطور والارتقاء الشخصي.

الآن يبدو أن الجنس يوفر إمكانية لبلوغ مستوى أعلى من الارتقاء. أولاً يمكن أن تخلق عندنا إحساساً بالهدف أو الغاية التي تتجاوز وتفوق كل اهتماماتنا الأخرى. يمكن للإنسان أن يكون ضجراً وبين الغافي والصاحي، ولكن مجرد لمحة من خلال النافذة لامرأة تخلع ثيابها كافية لأن توقظه تماماً.

وهنا نصل إلى المسألة المركزية. كما رأينا، كلما كان المنع (منع الأنثى من الإخصاب الذي تقدم الحديث عنه)، والبذاءة أكبر، كان الدافع الجنسي للذكر أكبر. كان «هَمبيرت»، عند المؤلف «نابوكوف»، متَحَرّقاً رغبة جنسية لِيُجامع «لوليتا» ذات العشر سنوات، يمر برغبة جنسية طاغية أَشَدّ وأعظم من الرغبة التي يشعر بها ليجامع امرأة بالغة وأسهل «وصولاً». روايات «جيرزي كوزينسكي» - الذي قضى حياته مغوياً للنساء - توضح أن فكرة الاغتصاب وسفاح القربى (الاعتداء الجنسي على المحارم) تثيره أكثر بكثير من إثارة الممارسات «العادية» للجنس.

والأكثر من هذا، كل واحد خَبِر الإثارة الجنسية الشديدة سوف يعترف أنه سيكون تبديداً أو إضاعة أو تبذيراً أن تصرف هذه الإثارة أو الرغبة الجنسية الطاغية في النشوة أو الذروة الجنسية المألوفة. يبدو أنها تتطلب نفس النوع من التذوق والاستحسان لمدة طويلة مثل النبيذ المُعَتّق. إن مجرد الاتصال الجنسي لا يبدو «ممنوعاً» إذا أردنا أن ننصف الإثارة. نشعر برغبة طبيعية للسيطرة عليها، لسحبها من جسمنا، و«لتضخيمها» مثلما يحب المراهقون أن يضخموا صوت موسيقى الروك.

لقد وصل «هوفمان» إلى لب المسألة عندما لاحظ في أحد مؤلفاته، «كل إنسان لديه نزعة أو ميل فطري ليطير، وقد عرفت أناساً معروفين ومحترمين يملأون أنفسهم بالشامبانيا، كغاز لكي يصعدوا إلى الأعالي، كبالون ومسافر في نفس الوقت». هذا الميل الفطري للطيران يفسِّر نشوة وشقاء رومانتيكيي القرن التاسع عشر. في عصرنا الحديث، يمكننا أن نجد شبهاً في الطيران المحلق، الذي يعوم على وسادة من الهواء، وقد منعت من «التسرب» باستعمال نوعٍ من الستار.

وبنفس الطريقة، أي نوعٍ من التركيز العميق يمكن أن يُوَلّدَ قوة داخلية

تستطيع أن ترفعنا فوق الأرض. عندما نكون مستغرقين بعمق في شيء ما، تتوقف عقولنا عن «التسريب»، ونترك وراءنا رؤيتنا القاصرة (رؤية عيون الدودة)، ونحلق إلى أن تصبح رؤيتنا للوجود رؤية عيني الطائر. يحدث نفس الشيء في صباح الربيع، أو عندما نبدأ في عطلة؛ كأن عقولنا تتهادى وتعمل بتثاقل على مستوى الواقع المادي، وتبدو أنها تحلق إلى الأعلى في الهواء.

والنتيجة هي شعور غريب أننا أصبحنا ما نحن عليه في الواقع أو الحقيقة. وقد عبر «ييتس» عن هذا في «تحت بِن بولبِن»:



اعلم أنه عندما تُقال كل الكلمات
وأن إنساناً يقاتل بشكل جنوني،
يسقط شيء ما من عيون كانت عمياء،
ويكمل عقله الجزئي،
ويقف مرتاحاً للحظة،
ويضحك مقهقهاً، لأنه ينعم بالسلام...

في هذه اللحظات عندما يتحول الإنسان إلى طائرة محلقة، «يُكمِلُ عقله الجزئي» ويبدو أنه يفهم من هو في الحقيقة. حالة عقلنا الاعتيادية غير المركزة يمكن أن تقارن بالقمر في ربع دورته الأخيرة؛ في لحظات «الإكمال»، يصبح القمر مكتملاً بشكل مفاجئ.

هناك عدة طرق لبلوغ هذه الحالة. لقد بلغها «وردسورث» بتأمله في الطبيعة. وبلغها «فان كوخ» عندما كان يرسم لوحة «ليلة السماء المليئة بالنجوم» أو «الليلة المنجمة». السائق الذي يسوق سيارته في السباق ربما ينجز هذا الإكمال أو الإتمام عندما يسوق بسرعة مئة ميل في الساعة. وكما يلاحظ «ييتس»، يمكن أن يحدث هذا عندما «نقاتل بشكل جنوني».

الآن لأنه يمدنا بالبلوغ أو الوصول الجاهز إلى هذه الحالة من الإكمال أو الإتمام، فإن الجنس هو شعبي جداً. والأكثر من هذا، يمكن أن ننجز هذه الحالة بالقليل من الجهد وعدم الملاءمة – حتى دون وجود شخص من

الجنس الآخر. إن قوة الخيال البشري تمكننا من إقفال أو سدّ (كأننا نسد زجاجة) طاقة الرغبة الجنسية، ومن ضغطها، كما تضغط حجرة الانفجار في البندقية الغازات المنطلقة عندما يضرب قادح الزناد الطلقة، ومن توجيه هذه الطاقة إلى التسيب أو التحرير الجنسي.

في 1972، أثار عالم العقاقير الأمريكي أندرو ويل ضجة بكتابه «العقل الطبيعي»، الذي جادل فيه أن البشر عندهم حافز فطري إلى بلوغ أشكال أرقى من الوعي، وهذا طبيعي مثل غريزة الجوع وغريزة الجنس. لقد جادل أن هذا يفسِّر لماذا يحب الأطفال أن يدوروا حتى يصابوا بالدوار أو «الدوخة»، ولماذا يسكر الناس ويتعاطون المخدرات. ويتابع مقترحاً أن هذه «الأعالي» يمكن بلوغها بشكل طبيعي بالتأمل، الذي يخلق قنالاً أو فاصلاً بين العقل الواعي والعقل غير الواعي.

الذي أحاول أن أشرحه هو أن واحدة من أسهل الطرق لبلوغ هذه «الأعالي» هي من خلال إساءة استعمال الجنس أو الخطأ في ممارسته. وكما يدرك أي مراهق مُحبَط عنده كومة من مجلات الجنس، أنه يستطيع أن يخلق نوعاً من الواقع الحقيقي، ويقوم فيه بـ«تجارب فكرية» يمكن أن تتقدم من تعرية الفتاة المجاورة (في خياله طبعاً) إلى الاعتداء الجنسي على كل امرأة في أسرته والاغتصاب العنيف لكل فتاة في فصله في المدرسة. كلما تعلم حيلة تشديد خياله أو وهمه الجنسي، بحث خياله عن حدود جديدة لفكرة الإناث الممنوعات من أن «يُخصِبن» في عالم أوهامه، يمكن أن يكون مزيجاً من «هارون الرشيد» و«إيفان الرهيب». كلما عاش في أوهامه أكثر، جعل رغباته الجنسية تستجيب للحدود القصوى أو للإجراءات المتطرفة. كما يلاحظ «ويليام بليك»:

عندما يُغلَقُ على الفكر في الكهوف
إذن سيعرِضُ الحب جذوره في أعماق الجحيم.

ويرجع كل هذا إلى حقيقة أن «الجنس المُتَخيَّل» (أو الخيالي) – الشكل الخاص بالبشر للجنس – يمكن أن يُقَدِّمَ بلوغ حالات من الشدة الأكثر جهوزية بكثير من الموسيقى والشعر والفلسفة وحتى من الدين.

يحدث هذا من خلال نفس المسار الذي يظهر في كل نموذج من «الأعالي». يجادل ويليام جيمس في «اقتراح حول الباطنية» أن ما يسمى «حالات صوفية أو باطنية» هي مجرد امتداد للمجال العادي للوعي. الذي يحدث في مثل هذه الحالات هو أن «الحاضر يأتلف... مع مجالات من البعد الذي لا يمكن الوصول إليه في الظروف العادية». ويصف كيف أنه هو نفسه مَرَّ بحالات من الوعي «ذُكِّرتُ فيها بشكل مفاجئ بتجربة ماضية؛ وهذه الذكرى، قبل أن أستطيع فهمها أو تسميتها بوضوح، تطورت إلى شيء أبعد مرتبط به، وهذا بدوره تطور إلى شيء أبعد أيضاً، وهكذا، حتى تلاشت العملية، وأنا في ذهول عند رؤيتي المفاجِئة لمجالات متزايدة من حقيقة بعيدة لم أستطع أن أعطي وصفاً مفصلاً لها». وباختصار، لقد كانت صورة بعيني طائر.

تستطيع أن نرى نفس العملية في الشعر؛ مثلاً تُحدِثُ قصائد «شيلي» إحساساً يقطع الأنفاس من الإثارة والتوتر لأنه يتحرك بسرعة كبيرة من صورة إلى أخرى، إلى أن يبدو القارئ كأنه أصبح الريح الغربية، أو الغيمة الماطرة، أو قُبَّرة السماء.

تحدِثُ الموسيقى العظيمة نفس الأثر، مُستَقدِمَة فيضاً من التداعيات التي ترفعنا إلى الأعلى، حتى نشعر أننا ننظر إلى العالم من الأعلى، مثل فاوست السابح فوق الحقول المُضاءة بضوء القمر.

ويعمل التهيج الجنسي والإثارة الجنسية بنفس الطريقة بالضبط، مستقدمة اندفاعاً من التداعيات الشاذة جنسياً. لقد كتب مؤلف الموسيقى «بيرسي غرينجر»، «أحب أن ألعب في الماء وأن أسبح في بحر من الأفكار الجنسية المتواصلة وأنا مُثارٌ جنسياً». وفي هذه الحالة المتعبة والمهتاجة، يصبح كل شيء مسموحاً به.

في الفيزياء الكمية (فيزياء الكم) هناك مفهوم أو فكرة «الكارثة فوق البنفسجية». عندما تضرب مفتاحاً من مفاتيح البيانو، فإن كل وتر يجعل الأوتار الأخرى تتذبذب. الآن نعرف أن كل الطاقات تختلط الواحدة في الأخرى - موجات الراديو في الحرارة، الحرارة في الضوء، الضوء في أشعة

إكس وهكذا. لذلك عندما تُشَغِّل مدفأتك الكهربائية، لماذا ترسل الآن أشعة إكس وأشعة غاما وأشعة كونية؟ اكتشف ماكس بلانك الجواب: أن الضوء يأتي في «حِزَم»، هي جزئيات.

ولكن في حالات الإثارة الجنسية الشديدة، هناك نوع من «الكارثة فوق البنفسجية» تحدث، ولهذا فإن الجنس العادي يمكن أن يسوء أو يفسد ويتحول إلى انحرافات مثل السادية والماساشوتية والقتل الجنسي.

يمكن أن تُشرَح هذه النقطة بالحالة الحديثة لبَنَّاء غلوستر «فريد ويست»، الذي وجدت الشرطة في حديقته الخلفية وقبو منزله تسعة أجساد لبنات صغيرات. مثل المجرمين الجنسيين الآخرين، تحول إلى «مجنون جنسي» لإصابته إصابات في رأسه جرَّاء حوادث خطيرة أيام مراهقته. لقد عامل بناته كَحَرَم - مقترفاً الاتصال الجنسي المنتظم مع واحدة منهن منذ كانت في التاسعة من عمرها. - وقتل ابنةً أخرى ليمنعها من الإبلاغ عن اغتصاباته. وقد أدى اغتصابه لابنته الأخرى إلى اعتقاله ومن ثم إلى سقوطه النهائي. كانت زوجته «روز» سحاقية ومصابة بالغلمة النسوية (الشبق بالنساء)، وقد صرَّحت أنه لا يوجد رجل أو امرأة تستطيع أن تشبعها جنسياً. هي وزوجها أحبا أن يشتركا في العربدة الجنسية - غالباً مع بنات مخطوفات، انتهين مدفونات في الحديقة. مثل بيرسي غرينجر، فريد وروز ويست أحبا أيضاً أن يلعبا في الماء في بحرٍ من الإثارة والهياج الجنسي المفرط. وهكذا نُترَكُ مع التناقض الذي لم نفهمه وهو أنه لا يوجد خط واضح المعالم يفصل بين الانحراف الجنسي والإبداع.

أختم هذا بالقول إنه نوع من الخطأ من جانب خالق الكون المادي عند أفلاطون (القوة الخلاَّقة غير الكَفوءة)، الذي قرر أن يستعمل «الجنس الخيالي» كطعم ليقنعنا بأن نستمر في خلق الأنواع - خطأ يمكن أن يُقارَنَ بتشجيع الأطفال على أن يستعملوا البنزين ليشعلوا الحرائق.

يمكن أن يُرى لماذا، على الرغم من أنني أعتبر السيمبوزيوم (ندوة أفلاطون) واحدة من الدراسات الفلسفية العظيمة حول طبيعة الحب، أميل لأن أشعر أن هناك الكثير مما لم يفهمه أفلاطون عن الجنس.

# 12. شو

يجب أن أتكلم الآن عن عمل آخر أثّرَ فيّ أكثر من أي عمل قرأته حتى الآن. في نهاية الحرب - يجب أن يكون ذلك حسب اعتقادي في خريف 1945 - بدأت البي. بي. سي. باستعمال موجة راديو جديدة - «البرنامج الثالث»، مكرس للموسيقى الكلاسيكية والدراما.

وخلال الأسبوع الأول، فتحت الراديو، واستمعت إلى الصوت المألوف، صوت الممثل «اسمي بيرسي»، ينتقد ويحتج بعنف: «أيها الأصدقاء واللصوص الزملاء. لدي اقتراح أقدمه لهذا الاجتماع. لقد قضينا ثلاث أمسيات الآن في مناقشة السؤال، «من الذين عندهم أكبر شجاعة شخصية، الفوضويون أم الديمقراطيون الاشتراكيون؟» وقد ناقشنا مبادئ الفوضوية والديمقراطية الاشتراكية بإسهاب...».

لقد كان ذلك بداية الفصل الثالث من مسرحية شو «الإنسان والإنسان الخارق». قبل سنتين ذهبت لأرى مسرحية «القيصر وكليوباترا»، وتأثرت بها؛ ولكن لأنها دراما تاريخية، ولأنني لم أكن أستمتع بالتاريخ، لم أشعر بأي رغبة لأقرأ المزيد من مسرحيات شو. إلا أن «الإنسان والإنسان الأمثل» مسرحية حديثة، وقد كانت مضحكة أيضاً.

اللص المتحدث هو «ميندوزا»، الذي يسمي نفسه «رئيس عصبة السيرا». عصابته من سفاكي الدماء المفكرين يكمنون في الطريق للمسافرين في السيرا نيفادا في إسبانيا، ويقضون وقتهم في المناقشات مثل نادٍ سياسي جامعي.

وبعد قليل يقاطعهم وصول سيارة. إنه «جون تانَر» إم. آي. سي.

(عضو الطبقة الغنية الخاملة) وسائقه الخاص «هينري (أو، كما يقوله هو، إينري) ستريكَر».

يُقَدِّم ميندوزا نفسه بأبَّهة، «إنني لص: أعيش على سرقة الأغنياء». يجيب تانَر، «أنا رجل محترم: أعيش على سرقة الفقراء. لنتصافح».

عندما يخبر ميندوزا تانَر أنه قد خُطِف مقابل دفع فدية، يجيبه تانَر، «أنا غني بما يكفي لأدفع أي شيء بالعقل». هذا الكلام يُعجب ميندوزا، فيقول، «أنت رجل عظيم، يا سيدي. يصف ضيوفنا أنفسهم عادة بأنهم فقراء مساكين».

ويتابع ميندوزا مخبِراً تانَر وإينري قصة كيف أصبح لصاً. كان يحب فتاة جميلة لكنها رفضته. إنه يقرأ بعض الشعر المخيف الذي كتبه لها. ولكن عندما يكشف اسمها - «لويزا ستريكَر» - يحنق منه إنري؛ إنها أخته، ويشعر أنها شُتِمت.

وأخيراً يخلد الجميع إلى النوم. ثم يعمُّ الفراغ الشامل: «اللاشيء الذي يلف كل شيء»، وصوت كمان يعزف عبارة لِموتزارت. وعندما يتسلل ضوء قليل إلى المشهد، يُرى رجلٌ في الفراغ. إنه سلف تانَر دون جوان (يلعب الدورين رجل واحد). وبعد بعض الألحان الغريبة لِموتزارت، تدخل عجوز مسنة، وتشرح أنها ماتت ذاك الصباح. «أين أنا؟» تريد أن تعلم. «في الجحيم، يا سيدتي» تقول العجوز، «هذا مستحيل»؛ لا تشعر بأي ألم. في هذه الحالة، يقول دون جوان، «لا يوجد خطأ؛ أنت ملعونةٌعمداً». «الأشرار مرتاحون في الجحيم، لأنها صنعت من أجلهم».

يشرح دون جوان لماذا هو في الجحيم؛ لقد قتل شخصاً عجوزاً كان يدافع عن شرف ابنته. تصرِّح العجوز المسنة أن والدها قد قُتِل في ظروف مشابهة. ولكن عندما يخبرها دون جوان أنها تستطيع أن تصبح في العمر الذي تختاره لأنه لا يوجد عندها أحد، لا تضيع وقتها وتصبح فتاة ثانية. الآن يعرفان بعضهما. إنها «دونا آنا»، السيدة التي قتل أباها (في أوبرا موتزارت) من قبل دون جوان في مبارزة، والذي جَرَّ تمثالهُ فيما بعد الغاوي المشهور إلى الجحيم.

ينضم إليهما بعد قليل والدها، الآمِر، الذي يفضِّلُ أن يظل في شكل

التمثال لأنه جميل جداً؛ إنه أتى من السماء، لكنه يعترف أن المكان يضجره. في الحقيقة لقد أتى إلى هناك ليخبر الشيطان أنه قد قرر أخيراً أن يترك السماء وينضم إليه.

يرسل الآمِرُ أو القائد في طلب الشيطان (الذي يتضح أنه النسخة الثانية من ميندوزا) بإرسال أوتارٍ متدحرجة كبيرة لموسيقى موتزارت.

يصيب الإحباط آنا. هل من الممكن أن تختار ما إذا كنت تفضل السماء أو الجحيم؟

يؤكد لها الشيطان أنه بالتأكيد من الممكن.

«إذن لمَ لا يختار كل واحد أن يذهب إلى السماء» تسأل آنا.

«لأن السماء»، يقول والدها، «أكثر الأمكنة مَلَلاً في كل هذا العالم».

يوافق الشيطان على هذا. «هناك فكرة أنني طُرِدتُ منها؛ ولكن في الحقيقة، لا شيء شدّني أو حفزني للبقاء في الجنة. لقد غادرتها ببساطة ونظّمت هذا المكان».

إلا أن آنا تقرر أن تذهب إلى السماء فوراً. تطلب أن يذهب معها والدها. «لا يُمكِنُكَ البقاء هنا. ماذا سيقول الناس؟»

«الناس!» يقول التمثال، «لماذا، كل أفاضل الناس هم هنا - أمراء الكنيسة والكل».

لأنه يبدو أن السماء هي منزل كل الجادّين فكرياً؛ الجحيم هي منزل كل أولئك الذين يفضلون التسلية. دون جوان يريد أن يذهب إلى السماء لكي يستطيع أن يستمتع بـ«تأمل الشيء الذي يُسِرُّني أكثر من كل الأشياء: وهو الحياة، القوة التي تناضل إلى الأبد من أجل بلوغ قوة أعظم لكي تتأمل نفسها». «في السماء»، يقول دون جوان، «هناك العمل من أجل مساعدة الحياة في نضالها نحو الأعلى والأرقى. فكِّر كيف تُبَدّدُ نفسها وتبعثرها، كيف ترفع العوائق التي تعيقها، وكيف تُدَمِّرُ نفسها في جهلها وعماها. إنها تحتاج إلى دماغ، هذه القوة التي لا تُقاوَمُ، لئلا تُقاوِمُ نفسها في جهلها».

لقد أصغيت وأنا مكهرب. كان شو يتكلم عن المشكلة التي كانت تستحوذ على تفكيري وتقلقني منذ أن قرأت آينشتاين: لماذا البشر أحياء؟

وما هو المفروض بنا أن نعمله الآن حيث إننا هنا؟ كان شو يقول إن غرض أو هدف الحياة هو وعي أكثر: هو أن تفهم نفسها.

يقاطعهم الشيطان ليذكِّرهم أنه عندما كان «يُدَبِّر مسألة فاوست»، قال «إن كل ما فعله عقل الإنسان هو أن يجعله (يجعل الإنسان) أكثر توحشاً من أي وحش». إنسان رائع واحد يساوي أدمغة مائة من الفلاسفة المدَّعين الفارغين والنكِدين. ثم يشرع في تقريعٍ مطوَّل ليبيِّنَ أن الإنسان هو أكثر المخلوقات على وجه الأرض اقترافاً لجرائم القتل، وأكثرها تدميراً.

دون جوان يرغب في أن يوافق. إلا أنه يبيِّن أن الإنسان له خصوصية واحدة ممتعة. «تستطيع أن تجعل أي واحدٍ من هؤلاء الجبناء شجعاناً ببساطة بوضع فكرة في رأسه». يختلف الإنسان عن الحيوانات لأنه لا يعيش فقط بسبب رغبته في البقاء؛ بل أيضاً لأن لديه توقاً للأفكار، والمثل العليا والمعنى.

صارت الساعة الآن حوالي الحادية عشرة ليلاً، تجاوزت وقت نومي بكثير. لكنني وجدت أنه من المثير أن أتابع الاستماع. شعرت أنني، ولأول مرة، قابلت عقلاً مثل عقلي. لقد أُعجِبت بآينشتاين؛ لكنه كان فقط مهتماً بالفيزياء. كان شو يتناول مسألة أعمق بكثير من الفيزياء: ماذا يُفترَض فينا أن نفعل بحياتنا. والأجوبة التي أعطاها بدت حقيقية بشكل بديهي: وهي أن نستعمل دماغنا، عقلنا. هناك فقط إنسان واحد، يقول دون جوان، كان محترماً على نطاق عالمي، هو «الإنسان الفيلسوف: هو الذي يبحث، عن طريق التأمل، لكي يكتشف الإرادة الداخلية للعالم، ويبحث عن طريق الاختراعات لكي يكتشف وسائل تحقيق تلك الإرادة، ويبحث عن طريق العمل لكي يقوم بتلك الإرادة بالوسيلة أو الوسائل التي اكتشفها. أصرِّحُ أنني لا أطيق كل أنواع البشر الأخرى. إنهم فاشلون مُتعِبون».

ويستمر دون جوان في وصف كيف أن بحثه عن المعنى قاده إلى الفن والموسيقى والشعر، وأخيراً إلى عبادة المرأة.

«نعم: أصبحت أؤمن أن صوتها كان كل موسيقى الأغنية، وفي وجهها كل جمال اللوحة، وفي روحها كل عاطفة القصيدة».

تقول دونا آنا باحتقار، «وكنت خائب الأمل حسب اعتقادي. حسناً، هل كان خطأها أنك عزوت أو أرجعت كل ذلك الكمال إليها؟»

نعم، يقول دون جوان، «لأنها ظلَّت صامتة بمكر غريزي مدهش، وسمحت لي أن أمَجِّدُها: سمحت لي أن أخطئ بتصوراتي وأفكاري ومشاعري نحوها».

إلا أنه، «عندما زالت العوائق، لأول مرة، لكم كانت الإضاءة ساطعة! لقد استعددت للفتنة والنشوة، ولكل أوهام حب الشباب؛ ولكن لم يكن فهمي أوضح ولا نقدي أكثر قسوة. لم نر أكثر منافسة لعشيقتي غيرة كل شائبة فيها بأكثر حدةً وحماساً مني. لم يُغرَّر بي ولم أخدع: أحببتها دون مادة حافظة».

«لكنك أخذتها»، تقول دونا آنا بجفاف.

«نعم، ذلك كان كشفاً. حتى تلك اللحظة لم أفقد الإحساس بأنني سيد نفسي؛ لم أخطُ خطوة واحدة إلا بعد أن يفحصها عقل ويصادق عليها...» والآن، بينما هو واقف وجهاً لوجه مع (المرأة)، وهو مستعد ليقدم اعتذاراته وينسحب، «أمسكت بي الحياة ورمتني بين ذراعيها مثلما يرمي بحار فضلة سمكة في منقار طير بحري».

هذا، بالنسبة لدون جوان، كان الكشف الكبير: أنه يوجد قوة أعظم بكثير وأقوى من عقلنا البشري؛ وأن وراء هذه الواجهة من الوجود الاجتماعي اليومي، إرادة مبدعة وخلاّقة تدفع الفلاسفة إلى التفكير، والفنانين إلى الإبداع والخلق، ودون جوان، طبعاً، إلى الإغواء.

هذا بالضبط ما أردت - واحتجت - أن أسمعه: وهو أن كل تأملي وتفكيري في معنى وهدف الحياة لم يكن مضيعة للوقت. لقد برَّرَ شو وجودي فجأة، وجعلني أشعر أنني، مثل دون جوان، لدي هدف. ذلك الهدف أو الغرض جعلني أشعر بالملل والضجر، وبالشقاء والإحباط؛ لكنني إذا استطعت أن أفهمه وأقبله، يمكن أن يزود حياتي بالمعنى.

ما الذي حدث في الساعتين اللتين كنت أستمع خلالهما إلى «الإنسان والإنسان الخارق»، هو أنني بدأت تَعَلُّمَ أن أقبل نفسي، وأن أتوقف عن الشعور أنني «لا منتم». (وبعد عشر سنوات، وأنا أكتب كتاباً عن «اللا

متمين»، كنت أحاول غريزياً أن أقدم نفس الخدمة للآخرين الذين كانوا يشعرون بما شعرت).

عندما ذهبت إلى سريري تلك الليلة، بعد منتصف الليل، شعرت بخليط من البهجة والقلق. شعرت أن لغة شو طغت علي بانسيابها وأفكارها. ولكني لم أكن خالياً تماماً من خوف معين أنه، كما يعبر ييتس عنه:

المعرفة تزيد من الأفكار الوهمية، أن

المرآة تعكس إلى مرآة تعكس إلى أخرى هي كل العرض...

- هي الشك أنه، إذا فكّر الإنسان بعمق كبير، فلا بد له من النظر إلى الأسفل إلى فراغ.

منذ الطفولة كنت أنام في نفس السرير الذي ينام فيه أخي. وفي منتصف الليل، استيقظت مرة ووجدت أن البطانيات قد انزلقت عنا. لامسته؛ كان بارداً مثل جسد ميت، واعتقدت أنه ميت للحظة. وفجأة، بدا لي أن هذا كان عقاباً على النظر بتفحص متطفل وعميق إلى معنى الحياة. ولكن عندما غطّيته، أصبح دافئاً ثانية، وتبددت مخاوفي، وذهب معها شكّي أن القوى التي لا نراها في العالم ترغب في منعنا من الانغماس في التساؤلات الكثيرة.

لقد تكرر عرض «الإنسان والإنسان الخارق» في الليلة التالية. أصغيت لها هذه المرة من البداية إلى النهاية - خمس أو ست ساعات. ذهبت إلى النوم وأنا متأكد بشكل مطلق أن شو كان أعظم عقل في القرن العشرين - وربما في أي قرن. لقد قرأت دي. دجي. ويلز وتشسترتون، ولكن لم يتكلم أي واحد عن الأفكار بمثل هذا التأكيد والثقة مثل شو. وقد بدا لي شيئاً مدهشاً أنه لم تُستوعب عظمته على نطاق واسع. تكلمت عنه مع مدير مدرستي - وهو رجل يعجبني كثيراً - لكنه أراد أن يتخلص من مناقشة شو؛ وبدا أنه يعتقده سطحياً. المديرون الآخرون الذين ذكرت شو على مسامعهم كانوا متفقين معي. وأخيراً توقفت عن ذكر شو، لأن ما أثار حفيظتي كان استبعاد شو عن الحديث من قبل أشخاص لا يتمتعون بربع عقل شو.

لقد استعرت مسرحية «الإنسان والإنسان الخارق» من المكتبة وقرأتها

وأعدت قراءتها عدة مرات إلى أن كدت أحفظها عن ظهر قلب. لقد كانت أهم جملة فيها بالنسبة لي قول «تانَر» «إن عمل الفنان هو أن يرينا أنفسنا كما هي في الحقيقة. إن عقولنا هي لا شيء من دون هذه المعرفة؛ والذي يضيف إلى مثل هذه المعرفة يخلق عقلاً جديداً بشكل أكيد مثل المرأة التي تخلق رجالاً جديدين». لا يزال هذا القول يعجبني جداً وأعتبرها أهم جملة كتبها شو على الإطلاق.

علي أن أعترف أنني، بالمقارنة مع «الإنسان والإنسان الخارق»، وجدت مسرحيات شو الأخرى عبارة عن خيبة أمل. قال لي شخص إن أعظم مسرحية له هي «العودة إلى ميتوشالح»؛ استعرتها من المكتبة، لكنني وجدتها مملة. لقد أضجرني نقد شو اللاذع وسخريته من السياسيين، وبدأت أرى لماذا يعتبره مديرو مدرستي سطحياً وراغباً في الإرضاء. يبدو أنه أصبح معتاداً على اعتبار نكاته مضحكة لكل شخص، ولهذا يعتبر نفسه ذكياً جداً.

لكنني وجدت فيما بعد أن معظم أعماله المتأخرة هي المملة. لفتت انتباهي مسرحية «القديس يوحنا» من حيث هي مبالغ فيها؛ واستمرت مسرحية «أيام الملك تشارلز الطيب الذهبية» طويلة لكنها لم تصل إلى شيء. حتى «عربة التفاح» التي أعتبرها الآن واحداً من أجمل أعماله، بدت لي مبتذلة.

وفي السنة التالية – 1946 – لكي تحتفل بعيد ميلاد شو التسعين، جلبت دار بينغوين للنشر اثنتي عشرة مسرحية من مسرحياته المغلفة بالورق، واستطعت وقتها أن أقتني نسختي الخاصة بي من «الإنسان والإنسان الخارق» كنت في هذا الوقت قد قرأت كل مسرحيات شو، من «منزل الأرمل» إلى «الملك تشارلز الطيب». (لم تكن مسرحيته الأخيرة، «البلايين المبتهجة» قد كُتِبَت بعد). لقد أحببت المسرحيات الأولى – خاصة «السلاح والرجل» و«كانديدا»، و«تلميذ الشيطان»، و«القيصر وكليوباترا». بدا لي أن بعد «الإنسان والإنسان الخارق»، التي كتبت في 1903، عندما كان في السابعة والأربعين، كان هناك سقوط أو انحدار. «جزيرة جون بول الأخرى» و«الرائد باربرا» و«معضلة الطبيب» أحبطتني لأن شو لم يعد يتكلم عن معنى أو مغزى التطور أو الارتقاء البشري و«خلق العقل الجديد». مسرحية «الزواج

والزواج غير الملائم» بدت لي أنها تتحدث عن انحراف نحو الانغماس في الذات، نتيجة القناعة الراسخة أن جمهوره - الذي هو (الجمهور) أسيره - سيصغي إلى أي شيء يقوله لأنه كان آخر طراز من كتاب المسرح. (في 1910، كان شو قد أصبح سلفاً واحداً من أشهر الكتاب في أوروبا، وقد حدث كل هذا في خمس سنوات). ثم أنتج كوميديا أخرى من الطراز الأول - «بيغماليون» - ورائعة فيها بعض الشوائب - «منزل الحسرة والأسى» - قبل أن تبدأ الثرثرة أو الهذر في أخذ المكان.

يجب أن أعترف أنني كنت أحسد شو. لقد وصل في الوقت المناسب بالضبط، عندما بدأ نيتشه وإبسن بالتساؤل عن قيم القرن التاسع عشر. وكانت تقليدية العصر الفيكتوري هدف التساؤلات؛ لقد بدأت جدران مدنه بالتداعي مسبقاً، وكان صوت بوق قوي كافياً لتنهار كلها على الأرض.

في وقت ما في 1946، عندما كنت في السادسة عشرة، قمت بأول محاولة لأكتب كتاباً كاملاً (وليس ملخَّصات مجموعة لكتاب، الوجيز في العلوم العامة)؛ أسميته «جوهر الشافينية» نسبة إلى شو مثلما يقال أفلاطونية أو ماركسية...)، أخذتُ العنوان دون خجل من « جوهر الإبسنية» (نسبة إلى إبسن). لقد كتبته بعد ظهر أيام الأحد، جالساً إلى الطاولة في المنزل الذي نشأت فيه والدتي، وواحدة من أخواتي، حيث كنت أذهب إلى هناك لأنعم ببعض الهدوء. لقد توفي جدي في السنة الماضية، وكانت جدتي سعيدة برفقتي. لا أزال محتفظاً بالكتاب في مكان ما في خزانة مصنَّفات، لكنني لا أعتقد أنني أستطيع أن أحتَمِلَ إعادة قراءته - لأن رداءة عملي الأول تملأني شعوراً بالعار، وأُقلِعُ عن تدميره لأنني أشعر أنه لا حق لي بإنكار الماضي الخاص بي.

وبعد عشرين سنة، طلب ناشر أمريكي أن أكتب كتاباً عن شو، ووضعت أخيراً رأيي المتوازن بالرجل الذي أثَّرَ أثراً بالغاً في حياتي. في ذلك الوقت أصبحت مدركاً للثرثرة التي تشوش على الكثير من أعمالي اللاحقة، ولغروري الذي جعل النقاد الواعين مناصرين لي، ولفشلي في تطوير كتاب على الرغم من كوني في الستينيات من عمري - مثل كتاب «ستيفن وينستن»، «أيام مع بيرنارد شو»، الذي كتبه وهو في الثمانينات من عمره. يصور الكتاب

إنساناً ضلَّ عقله وفنِد، وهو يتكلم عن أيامه في «الجمعية الفابية» بشكل لا ينتهي. إلا أنني عندما قررت أن أعيد قراءة المسرحيات وأن أكتب عنها في كتابي «بيرنارد شو: إعادة تقييم»، وجدت نفسي أنني مازلت واقعاً تحت تأثير سحر الرجل الذي أسرني عندما استمعت لأول مرة إلى مسرحيته، «الإنسان والإنسان الأمثل» في الإذاعة. وعندما ذهبت لأدرِّس دورة كاملة عن شو في جامعة واشنطن، في سياتل، وجدت أنه من غير اللائق ألا أقرأ مسرحيات بكاملها لطلابي بصوت عال - «منزل الأرمل» و«السلاح والرجل» و«مهنة السيدة ورِن» و«تلميذ الشيطان» و«جزيرة جون بول الأخرى». كان واضحاً لي، على الرغم من كرهي لغروره ورضاه، لقد أحالتني أعماله إلى حالة من الإعجاب دون أي نقد.

وبالتالي، لقد بدا لي، على الرغم من أخطائها، أن مسرحية «العودة إلى ميثوسيلة» هي، كما اعتقد شو، «كلاسيكية عالمية». ذلك لأنها ترى بوضوح تام أن هدف الإنسان الأساسي هو أن ينجز أو يبلغ مستوى أعلى وأشد من الوعي، وأن هذا سوف يؤدي به إلى أن يعيش حياة أطول.

الآن الشيء الغريب هو أن مفهوم أو فكرة شو عن أهمية تطويل الحياة، والانتصار النهائي للروح على المادة، إما أُهمِلت وإما سُخِرَ منها. يجد النقاد بوضوح أن فكرته عن «القدماء» - المخلوقات التي أصبحت مستقلة عن معظم الحاجات الفيزيائية - مُنَفرة بشكل يثير الفضول والاستغراب. حتى إن آلداس هاكسلي كتب هجاء لِهذه الفكرة في كتابه «فصول صيف عديدة»، حيث ينحدر أرستوقراطي عجوز كان قد وصل إلى نوع من الخلود، إلى أن يصبح قرداً بشرياً (أو هومو سابيَن - المترجم). إلا أن هاكسلي يجب أن يكون قد استوعب مثل أي شخص آخر أن شو لم يكن يتكلم بشكل أساسي عن تطويل الحياة، ولكن عن كيف يمكن أن نصل إلى شِدّة أعظم وأعلى من الوعي.

عندما كنت في الرابعة والعشرين، وكان «اللامنتمي» قاب قوسين أو أدنى من النشر في حدود بضعة أسابيع، قابلت الروائية آيريس مردوخ في حفلة، وعندما سألتني عن هدفي الأساسي، أجبتها، «أن أعيش ثلاثمئة سنة». اعتقدت أنني أمزح.

المسألة هي: ما الذي يمكن أن يحقق ذلك؟ اعتقد شو أن «ذلك سيحدث». كان الذي فشل في استيعابه هو أن الحياة الأطول تتطلب مستوى أعلى من الغرض والتصميم، وأن مثل هذا المستوى لا «يحدث»؛ بل يجب أن يُنجَز أو أن يتم الوصول إليه بالجهد. إذا استطعنا أن نحصل على الدعم الكامل للعقل غير الواعي، نستطيع عملياً أن نقوم بأي شيء. لكن الطريقة الوحيدة لكسب هذا الدعم هي بالضغط على العقل اللاواعي بالإحساس بحالة الطوارئ المُلِحَّة. لقد فهم «غوردجيف» كيف يرخي البشر إحساسهم بالغرض أو الهدف ويصبحون «ميكانيكيين».

حتى عندما كنت صغيراً، استطعت أن ألاحظ الطبيعة المتناقضة للمسألة: إن الحياة الإنسانية هي كفاح مستمر «للنجاح». ومن دون النجاح، نميل إلى أن نصبح ضحايا لما يسمّيه شو «التثبيط». ولكن بالنجاح (كما بيَّن آرنولد توينبي في كتابه «دراسة في التاريخ») ينزع البشر إلى أن «يرتاحوا على مجاذيفهم». ولهذا تتداعى الحضارات الناجحة جداً ويأفل نجمها. لدي مقالة عن تطويل الحياة، يبيّن أن قادة الأوركيسترات يعيشون مدة أطول بكثير من الإنسان العادي، وأن، وهذا شيء غريب، الناس الذين أسماؤهم في الكتب المرجعية مثل «من هو من» أيضاً يميلون إلى أن يعيشوا لفترة أطول. وبتعبير آخر، تطويل الحياة مرتبط بالإحساس بالغرض أو الهدف.

يميل علماء الرياضيات أيضاً إلى العيش فترة أطول من المتوسط؛ الشيء الذي يقدم دليلاً ممتعاً آخر. إن الانضباط والقواعد الخاصة بالرياضيات تعني أن عالِم الرياضيات يقضي وقتاً أطول مما يقضي بقية الناس «داخل رأسه». وهذا النقص من الاعتماد على الواقع الفيزيائي يعني أنه أقل عُرضة للضجر.

وبتعبير آخر، يمكن أن نقارن غالبية البشر بتلك السيارات القديمة التي تحتاج محركاتها إلى تدوير بيد أو مسكة التشغيل، التي تُدخَل في ثقبٍ أو كوة تحت الريدياتور (المُبَرِّد). معظم البشر هم مثل هذه السيارات القديمة؛ قبل أن تصل عقولنا إلى حالة التيقظ التام، نحتاج لأن «نبدأ» بفعل دافعٍ أو محرض ما من العالم الخارجي (من خارج أجسامنا).

لقد حلت العربات التي لها «مُشَغِّل ذاتي» محل العربات القديمة، التي

تحتاج إلى كبسة زر أو تدوير مفتاح لتشغيل المحرك. لكن البشر الذين يبدؤون ذاتياً (أو الذين يسميهم نيتشه «العجلات الدائرة ذاتياً») لا توجد حتى الآن. الشيء الأقرب هو عالم الرياضيات، وربما الزاهد المتقشف، الذي يقضي أيامه محاولاً السيطرة على عقله.

ولكن يبدو لي أننا لسنا بعيدين جداً عن الإنسان الذي يبدأ ذاتياً حسب ما نزعم. في تجربتي الخاصة، يمكن فعلياً، بعملية تركيز تام، أن نُشَغِّل المحرك، حتى ولو فشل في البدء. ثم، إذا استعملت خيالي لأستدعي كارثة ممكنة، سيبدأ المحرك بالاهتزاز إشارة للعمل.



## 13. إيليوت وذيل الثعبان

كان الذي جعلني أستعير من المكتبة العامة «مجموعة قصائد» لإيليوت، 1909 - 1935، تعليقاً من قبل مدرس اللغة الإنكليزية يقول إن إيليوت من أصعب الشعراء في العصر الحديث. إن مفهوم أو فكرة «شاعر صعب» كانت تحدياً لشخص مشهور بأنه مفكر من الدرجة الخامسة. ونظرة سريعة إلى قصيدة «أغنية حب جي. ألفريد بروفروك» وقصيدة «الأرض الخراب» كشفت أن السيد «هاريس» لم يكن يبالغ.

في ذلك الوقت كنت أقرأ الشعر منذ فترة، عندما قُدِّمتُ إليه بقراءتي للمقاطع الأدبية من كتاب «المعرفة العملية بكل الأشياء». لقد قرأت كيتس ووردسورث - وحتى ميلتون، الذي أذيعت قصيدته «الفردوس المفقود» نشيداً بعد آخر في الإذاعة في أمسيات الأحد - والذي كانت إنكليزيته الطنَّانة والرائعة ملائمة لكي تُقرَأ بصوت عال. وحفظت عن ظهر قلب عدة قصائد بعد وقت قصير: قصيدة كيتس «النجم اللامع»، و«جسر ويست مينيستر» لِوردسورث و«نشيد للريح الغربية» لِشيلي و«الغراب وألالوم» لِإدغر ألان بو. وكانت هذه القصائد برداً وسلاماً على مراهق تتنازعه ضربات الإحباط والعذاب العاطفي.

لم يستغرقني الوقت طويلاً لأن أدرك أنه، على الرغم من غموضه، كان إيليوت رومانتيكياً مثل أي من شعراء تسعينيات القرن التاسع عشر:

**إنهم يطقطقون بأطباق الإفطار في مطابخ القبو،**
**وعلى طول جانبي الطريق المطروق من قبل المشاة**
**أحس بأرواح الخادمات الرطبة النابتة عند بوابات**
**المنازل.**

وبأمواج الضباب البنية تقذف نحوي الوجوه المنكسرة
من أسفل الشارع،
وترفع تنورة ملطخة بالوحل لمارة
وتنتزع منها ابتسامة دون معنى تحوم في الهواء
ثم تتلاشى فوق سطوح المنازل.

وقد ذكرني هذا بقصيدة «الخريف» لشاعري المفضل، شاعر نهاية القرن، إيرنست داوسون:

يسقط ضوء الشمس الكهرماني الشاحب من خلال
أشجار تشرين الأول المائلة إلى الحمرة، التي قلما
تتمايل أمام النسمة الناعمة مثل نعومة الصيف:
تبدو خسارة الصيف قليلة، يا عزيزتي! في أيام مثل هذه.
ليكن الخريف الضبابي من نصيبنا!
إن الشفق جميل حيث يلتقي الظل مع الظلام
حبنا، هو شفق القلب
الذي يفلت من الخداع القصير الأجل وينجو.

وجدت في المكتبة المحلية أيضاً «إنجاز تي. إس. إيليوت» لِـ«إف. أو. ماثياسن»، فرحت وارتبكت في نفس الوقت عندما اكتشفت أنه عالج إيليوت ككاتبٍ ذي نظام كلاسيكي صارم. هنا لم أجد شيئاً عن الإحساس بالخراب العاطفي لـ«الأرض الخراب» أو اليأس في «الناس الفارغون – فقط مقارنة» لأدوات إيليوت الفنية بأدوات «دون»، و«التقليد والموهبة الفردية» لإيليوت بِـ«دراسة الشعر» لِماثيو آرنولد. كان كل ذلك مربكاً، وأنا، الذي اعتقدت نفسي أني مقروء بشكلٍ جيد، لم أسمع قط بِـ«لافورغ» أو «كوربيي» أو «جيرارد دي نيرفال».

استعرت «مقالات مختارة» لإيليوت من المكتبة ووجدتها جافة، دقيقة ولاذعة قليلاً في أسلوبها - إنه يستبعد شو وتشسترتون وبيرتراند راسل في تعليقاتٍ جانبية متقطعة وقاسية. وقد سمعت بِـ«تي. إي. هَلم» واستعرت كتابه المسمى «تأملات» من المكتبة.

وماذا كنت أنا - الذي قبل سنة كنت لا أزال أنوي أن أصبح عالماً - أفعل في قراءة إيليوت وهَلم؟ لقد كان السبب في الأساس أنني شعرت بالحاجة إلى معرفة ما تحل محل معرفة العلم. لم يكن الشعر الرومانتيكي كافياً؛ شعرت بالحاجة إلى عملٍ فكري حقيقي.

تركت المدرسة في 1947، في سن السادسة عشرة. لو حاولت، ربما حصلت على بعثة دراسية في جامعة ما، لكن والدي أصرَ على أن أساهم بميزانية الأسرة. (كان شقيقي قد بدأ بالعمل قبلي بحوالي ستة أشهر مع جزَّار محلي كولد يأخذ الطلبات للزبائن). على أية حال، لم تكن متابعة الدراسة فكرة جيدة لأنني فقدت الاهتمام بالعلوم.

لقد اقترح مكتب العمل المحلي أنه يجب أن أتقدم إلى عمل مع العملاق الكيميائي آي. سي. آي. ومن أجل ذلك احتجت إلى شهادة قبول في إحدى الجامعات. وعلى الرغم من أنني نجحت في اختبار هذه الشهادة بثلاثة مقررات من الأربعة اللازمة للحصول عليها، كان الجواب أنه يجب أن أنجح في فحص الرياضيات ثانية. في هذه الأثناء، تقدمت بطلبي إلى مكتب العمل من أجل عملٍ مؤقت، أُرسِلتُ إلى مخزن أصواف حيث احتاجوا إلى عامل لكي يُفرغ الصوف المرسل في شللٍ من الطرود، ويعيد تعبئته بعد غزله على الأنوال.

لقد كرهت هذا العمل، وانتابني الشعور الذي شعر به ديكينز عندما كان يعمل في معمل البويا في ويلز وفي متجر الأجواخ والألبسة الجاهزة. كان مكان عملي عبارة عن مبنى صغير من طابقين، يستعمل الطابق الأرضي لاستقبال أقفاص الصوف، بينما امتلأ الطابق العلوي بالآلات التي تغزله على بكرات. كان الشغيلة في معظمهم نساءً محليات متزوجات، ولأن المكان كان منطقة سكن الناس الفقراء، فإن معظم العاملين كانوا قد بدأوا

هذا العمل منذ كانوا في سن الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة. كان لواحدةٍ من العاملات رائحة بول البهائم حيث كنت أحبس نفسي عندما أمر بها.

كنت أعمل من الساعة الثامنة صباحاً حتى السادسة مساءً، وأعمل لمدة خمس ساعات في صباح السبت، ولذلك انغمست في الكآبة والاكتئاب. شعرت أنني في حبس. وقد بدا شيئاً منَفراً جداً أن يعمل شخص مثلي، كان يُعتبَر من أذكى الطلاب في الفصل، لمدة ثمان وأربعين ساعة في الأسبوع في مصنعٍ، دون فرصة للنجاة. حتى قبولي في ال آي. سي. آي. لن يكون حلاً لأن اهتمامي بالعلوم قد انتهى.

كان هناك، حسب رؤيتي، حل ممكن واحد - وبدا ذلك بعيداً جداً ولا يمكن بلوغه لدرجة أن يهبط قلبي خوفاً: أن أصبح كاتباً. لذلك بدأت أكتب قصصاً قصيرة وأرسلها إلى مجلات مختلفة. كانت هذه القصص تُعادُ لي فوراً، وتتركني الخيبة حزيناً وحائراً لعدة أيام.

في هذه الحالة من الاكتئاب العميق، اتخذ شعر إيليوت أهمية جديدة. في حالاتي السوداء من الاكتئاب العميق قرأت «الأرض الخراب» و«الناس الفارغون» ووجدت أنهما جلبتا لي شعوراً من الارتياح:

زحف فأر ببطء من خلال الخضرة
جاراً بطنه الناحل على الضفة
بينما كنت أصطاد السمك في القناة الداكنة
في إحدى أمسيات الشتاء وراء مركز بيع الغاز...

بدت القصيدة إدانة للحضارة المعاصرة. بالرجوع إلى الخلف، أستطيع أن أرى أنها لم تكن كذلك - لقد كانت فقط تعبيراً عن يأس إيليوت، مُعَبَّراً عنه بقوة تفوق المهارات اللغوية لشعراء تسعينيات القرن التاسع عشر.

شدَّت امرأة شعرها الأسود إلى الخلف بقوة
وعزفت موسيقى هامسة على تلك الأوتار
وصفرت خفافيش لها وجوه الأطفال في الضوء البنفسجي

وضربت أجنحتها
وزحفت ورؤوسها متدلية نحو أسفل حائط أسود
وكان هناك أبراج مقلوبة عاليها سافلها في الهواء
تقرع أجراس الإنذار التي تعد الساعات
وأصوات تغني من صهاريج فارغة وآبارٍ مُتعَبة

من الصعب القول لماذا تثير هذه الصور إحساساً باليأس، وربما لا معنى لأن نسأل - مثل سؤال لماذا موسيقى ماهلَر غالباً تخلق نفس الإحساس باليأس والصراع الروحي.

في «الناس الفارغون»، يرتفع اليأس إلى الذروة:

هذه هي الأرض الميتة
هذه أرض الصبَّار
هنا تُرفعُ الصور الصخرية
وهنا تستقبل هذه الصور
تَوسّلات يد إنسان ميت
تحت لألأة نجمة لامعة.
هل الأمر هكذا
في مملكة الموت الأخرى
يستيقظ الإنسان وحيداً كل ساعة
عندما يرتجف من النعومة
وشفتاه مرتجفتان تقبلان
الصخر المكسور وهو يصلي.



ينبع شعر إيليوت، طبعاً، من الإعياء العاطفي العميق والخطير - خطير لأن هذا النوع من الاكتئاب يصل حد المرض العقلي. عندما تصبح القوى

الحيوية مُفرَغة، فالنتيجة هي دائرة محكمة ووحشية من التشاؤم والشقاء، حيث يُعَمِّق التشاؤم الشقاءَ ويُعَمِّق الشقاءُ التشاؤم. يصف كولريدج مثل هذه الحالة بأسى واكتئاب: نشيد:

أسى دون طرق، فارغٌ ومعتمٌ وموحش،
حزنٌ مخنوقٌ، ونعسانٌ وخالٍ من العواطف،
ولا يجد مخرجاً طبيعياً، ولا راحة،
لا في الكلام، ولا التَنَهُّد، ولا الدموع -
يا سيدتي! في هذا المزاج الجبان الضعيف،
تنازعتني أفكار أخرى هناك، حيث كانت أمسية
هادئة وبلسم، كنت أحدق بالسماء الغربية،
وخضرتها المصفرة الخاصة، وما زلت أحدق -
بعينين فارغتين! إلى تلك الغيوم العالية وبأشكال متعددة،
تعكس حركاتها نحو النجوم؛
تلك النجوم التي تمر وراءها، أو بينها،
الآن متلألئة، ثم مغطاة بها، ولكن دائماً مرئية:
وهناك القمر الهلال، يبدو ثابتاً كأنه كَبُرَ في بحيرته الزرقاء
الخالية من الغيوم والنجوم؛ إنني أراها كلها، في منتهى الجمال،
وأرى كم هي في مثل هذا الجمال.

في بواكير شعر إيليوت، مثل «حماس في ليلة عاصفة» و«صباح عند النافذة» ينتابنا شعور بغَمٍّ وتعب عالمي في نهاية القرن أكثر مما ينتابنا اليأس؛ ولكن في زمن «الناس الفارغون»، من الواضح أنه كان على شفا انهيار

عصبي، وأن الشعر أصبح بالنسبة له نوعاً من خط الحياة الذي يربطه بالعقل. ويصبح هذا واضحاً في «أربعاء الرماد»:

**لأنني لا آمل أن أعرف ثانية**
**مجد الساعة الإيجابية غير الثابت**
**لأنني لا أعتقد**
**لأنني أعرف أنني لن أعرف**
**القوة الآنية المؤكدة**
**لأنني لا أستطيع أن أشرب**
**هناك، حيث تزهر الأشجار، وتفيض الينابيع،**
**لأنه لا يوجد أي شيء ثانية...**



«لا شيء من جديد» - ذلك الانهيار المفاجئ للمشاعر والاستجابة، مثل الفقدان المفاجئ للذاكرة، هو وصف دقيق للحالة التي تسمى انفصام الشخصية - ليس، طبعاً، شخصية منقسمة إلى نصفين، ولكنه إحساس بالاغتراب عن الواقع، وفقدانٌ لاحق للحوافز:

**الهواء الذي هو قليل وجاف الآن**
**هو أصغر وأجَف من الإرادة التي**
**تعلمنا أن نهتم وألا نهتم**
**وتعلمنا أن نجلس بلا حراك.**

الذي حدث هو أن إيليوت نجا من انهيارٍ عقلي من خلال نوعٍ من الانتقال نحو تغيير دينه. لكنه لا يزال غير قادر على الاعتقاد أن التحول الديني يمكن أن يزوده بالحل:

**... هل ستصلي الأخت المُنَقَّبة**
**من أجل الأطفال عند البوابة**

الذين لا يستطيعون الذهاب بعيداً ولا الصلاة...
هل ستصلي الأخت المنقبة بين شجر الطَّقُّوس
من أجل أولئك الذين أخطأوا بحقها
وهم خائفون ولا يستطيعون الاستسلام...

في هذه الحالة من الإعياء، التي يسميها سارتر «الغثيان»، وشو «فشل الحياة» يبدو العالم لا معنى له، ولذلك فتغيير المعتقد الديني، بالمعنى المألوف لن يكون إلا خداعاً للذات. وهكذا تنتهي القصيدة بنوعٍ من الصلاة، موجهة ليس للإله الأب والابن، ولكن إلى شخصية أنثى غير محددة، «شخصية الأخت المباركة، الأم المقدسة، روح النافورة، روح الحديقة». «الناس الفارغون» تنتهي بطباق بين القولين «لأن المملكة هي مملكتك» و«الحياة طويلة جداً».

لأن المملكة هي مملكتك
لأن المملكة هي
الحياة هي
لأن المملكة هي
هذه هي الطريقة التي ينتهي بها العالم
هذه هي الطريقة التي ينتهي بها العالم
هذه هي الطريقة التي ينتهي بها العالم
ليس بضربة عنيفة ولكن بالنشيج والشكوى.

في «أربعاء الرماد» يستطيع الشاعر أخيراً أن يحمل نفسه على إنهاء الجملة:

الأخت، الأم
وروح النهر، وروح البحر
لا تجعليني أقاسي وأفصلها
واسمحي لصرختي بأن تصل إليك.

في عمر السادسة عشرة شعرت بأنني في وضع إيليوت؛ كنت أعاني من نفس الإحباط العاطفي والإعياء، وشعرت بنفس الرغبة للارتياح وللمطر على الأرض الجافة. «الأرض الخراب» و«الناس الفارغون» والأكثر من كل القصائد الأخرى «أربعاء الرماد»، جلبت هذا الشعور بالراحة، وبدت لي أخيراً من أكثر الشعر المؤثر في الأعماق الذي كُتب حتى ذلك الوقت.

يجب أن أقول إنني لم أعتقد قط أن إيليوت «شاعر عظيم» مثل ميلتون أو وردسورث أو شيلي؛ لكنه ببساطة تكلم معي بشكل مباشر وأقوى من أي شاعر آخر.

ويتبع هذا، طبعاً، أنني كنت متأثراً تأثراً عميقاً بآرائه الفكرية. في مقالته حول بودلير وجدت اقتباساً من تي. إي. هَلم، الشاعر وكاتب المقالات الذي قُتِل في الحرب العالمية الأولى:

**«على ضوء هذه القيم المطلقة، يقيِّمُ الإنسان نفسُهُ على أنه ناقص ومحدود أساساً. إنه ممنوحٌ الخطيئة الأصلية. بينما يستطيع بين الفترة والأخرى أن ينجز أعمالاً تشارك في الكمال، لا يستطيع هو نفسه أن يكون كاملاً. بعض النتائج الثانوية فيما يتعلق بالعمل الإنساني في المجتمع يتبع هذا. الرجل السيئ أصلاً، يستطيع أن ينجز أي شيء قيم بالتدريب - الأخلاقي والسياسي. وهكذا فالنظام ليس سلبياً فقط، بل هو خلاّق ومُحَرِّر. المؤسسات ضرورية».**

مع أن هذا مناقض تماماً لاعتقاد شو أن الإنسان يمكن أن يكون شبيهاً بالإله، أنا لم أرَ أي تناقض. لا شيء بدا لي أكثر وضوحاً من الاعتقاد الراسخ أن معظم الناس ضعفاء وأغبياء - وبتعبير نيتشه، الذي ظل في ذاكرتي خلال فترة مراهقتي، «إنساناً كله إنسانية». لذلك فإن التفاؤل الضحل لبعض روايات ويلز اليوتوبية (المدن الفاضلة) - كـ«بشر مثل آلهة» - مبني على نظرة خاطئة للطبيعة البشرية. إن الإنسان قادر على أن يكون عظيماً - ولكن، كما يقول هَلم، من خلال الانضباط والتمرين فقط. لقد رأى شو هذا أيضاً عندما كتب، «وأعظم شيء من جميع الأشياء هو ضبط النفس». وقد أصبحت فكرة ضبط النفس هاجسي الأساسي.

في هذا الوقت فكرت طويلاً بالدخول إلى أحد الأديرة، وإذا كانت إنكلترا لا تزال تمتلك تقليداً حياً خاصاً بالأديرة - مثل اليابان - لا شك لدي أنني كنت سأصبح راهباً. لقد قرأت «جبل سبعة الطوابق» لِـ«توماس مورتون»، تاريخ حياة شاب قاده أخيراً إحساسه العميق بعدم الرضا عن الحياة المعاصرة لأن يصبح راهباً من جماعة الرهبان الممتنعين عن الكلام، وبمسحة من الحسد. قرأت أيضاً كتباً مثل «آمنت» لِـ«دوغلاس هايد»، قصة شيوعي ملحد انضم أخيراً إلى الكنيسة الكاثوليكية، بتعاطف عميق. نظرت إلى الوراء، إلى القرون الوسطى وشعرت بالحنين، مثل إيليوت، وعندما ذهبت، بعد انحصاري في سلاح الطيران الملكي، إلى ستراسبورغ بالتنقل مع الذي يقبل أن أركب معه في عربته، قضيت وقتاً طويلاً في الكاتدرائية، شاعراً كأنني نُقِلت بواسطة عربة الزمن إلى الوراء، إلى عصر الإيمان.

لكنني أفقد خيط قصتي. لقد أُنقِذت من معمل الصوف عندما عدت إلى مدرستي القديمة لأستعير كتاب رياضيات، وأخبرني المدير أن هناك عملاً كمساعد عامل مخبر إذا استطعت أن أنجح في مقرر الرياضيات الضروري للحصول على هذا العمل. دخلت الاختبار ونجحت وحصلت على العلامة المطلوبة في الرياضيات. يجب أن أكون قد فرحت فرحاً غامراً لنجاتي من معمل الصوف - ولكنني علمت الآن أنني لن أكون عالماً. عندما قبلت العمل، شعرت بأنني محتال على الثقة، لأنني علمت أنه لا نية لدي في الحصول على شهادة العلوم التي يستلزمها هذا العمل. بالإضافة إلى ذلك، وجدت العلوم الآن مملة جداً، وعندما حضرت الدروس الليلية في الكيمياء التحليلية أو الرياضيات التطبيقية، وجدت أنه من غير المفهوم كيف وجدت أحدهما ممتعاً.

بعد سنة من هذا، بيَّنت نتائج الامتحان أنني فقدت الاهتمام بالعلوم، وأعطاني المدير المتعاطف معي وطيب القلب تحذيراً بذلك.

بعد ذلك، اقترحت الفتاة العاملة في مكتب العمل، التي كُلِّفت بأن تنصحني، أن أنضم إلى الخدمة المدنية. وقد أصبحت، بين سن السابعة عشرة والثامنة عشرة، محصل ضرائب لمدة سنة. كنت أعمل في مكتب، معبِّئاً أو مصنِّفاً استمارات، الشيء الذي وجدته مملاً جداً. وعند إلحاح

والديَّ، دخلت امتحاناً لأصبح موظفاً مؤهلاً ودائماً في الخدمة المدنية - وقد شعرت باليأس الكالح عندما نجحت في الامتحان.

أُنقِذتُ من الخدمة المدنية عن طريق الخدمة الوطنية. في تلك الأيام، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بوقت قصير، توجب على كل ذكرٍ في الثامنة عشرة أن يقضي ثمانية عشر شهراً في الخدمة العسكرية. وجدت الانضباط ممتعاً في البداية. ثم وضِعت في مكتب ككاتب مصنفات، وأصبح هذا العمل مملاً مثلما كانت الخدمة المدنية. وبدا لي كأن قدراً خبيثاً قد قرر أنني يجب أن أبقى محبطاً وفاشلاً.

إلا أنه خلال هذه الفترة الطويلة من الشقاء والاكتئاب، التي دامت أكثر من سنتين بعدما تركت المدرسة (والتي فكَّرت خلالها بجد بالانتحار)، لقد قمت باكتشاف كبير ومهم.

اكتشفت مختارات أدبية تسمَّى «إنجيل العالم» في آخر سنة لي في المدرسة، ضمّ نصوصاً من كل الكتب الدينية لكل الديانات الرئيسية: المسيحية واليهودية والهندوسية والإسلامية والبوذية والتاوية وحتى زِن. لعدة سنوات الآن كنت مستهزئاً بالدين، رابطاً الدين بالكنيسة، ومدرسة الأحد والتجمعات الدينية الصباحية في الكنائس. لكن «إنجيل العالم» كان تحدياً جديداً. لقد رأيت أن أديان العالم فيها تنوع أكثر مما تصورت، وأردت أن أعرف كل شيء عنها، بالضبط مثلما عرفت عن علم الفلك وعن النسبية وعن الفلسفة. تأثرت بعمق بِـ«تاو تي تشينغ»، الذي بدا لي أنه أعمق بكثير من أي إنجيل مسيحي.

وقعت على مرجعٍ في مقالات إيليوت على «باغافاد غيتا». كان هناك نسخة مختصرة منها في «إنجيل العالم»، ولكن في ترجمة نثرية ليست ممتعة على الأغلب. الآن، في دكان محلي لبيع الكتب، وقعت على ترجمة جديدة لها من قبل «كريستوفر إيشروود». لقد أثر هذا فيّ أكثر من أي كتاب في مرحلة المراهقة.

«باغافاد غيتا» هي جزء من الملحمة الهندية «الماهابهاراتا». في البداية، يُجبَرُ الأمير «أرجونا» على أن يقود جنوده ضد جيشٍ يضم العديد من

الأصدقاء والأقارب. يصاب بالاشمئزاز، ويرفض أن يحارب. مستشاره الروحي «كريشنا»، الذي هو في الحقيقة تجسيد لِلإله، - يقول له إنه يجب أن يضع شكوكه وراء ظهره. ثم يقول «لم يكن هناك زمن عندما لم يكن لا أنت ولا أنا ولا أي من هؤلاء المحاربين موجوداً، ولا يوجد زمن نتوقف فيه عن الوجود. الذي يوجد لا يمكن أن يُدَمّرَ؛ والذي لا يوجد لا يمكن أن يأتي إلى الوجود».

شعرت كأنني أوقظتُ بقصفة رعد. الآن، فجأة، استطعت أن أرى ما بي. لأنني شعرت بالضجر بشكلٍ عميق، فقد انغمست في حالة من السلبية، سامحاً لإرادتي أن تصبح متوانية. وعندما تكون الإرادة متوانية، نشعر أننا محصورون في الحاضر. نشعر بأننا مخنوقون، وكأننا حُرِمنا من الهواء. ولكننا في الحقيقة لم نحرم من الهواء. المشكلة الحقيقية هي أننا نتنفس بشكل خفيف لذلك نشعر بالحاجة للأكسيجين. تصبح قوانا ساكنة؛ نَحِنّ إلى الإفلات من هذه الحالة. هذا ما يتكلم عنه إيليوت في «الأرض الخراب»، مع الأعضاء البارزين في المجتمع الذين يسألون، «ماذا سنفعل غداً؟ ماذا سنفعل في حياتنا؟»

خطر لي أنني يمكن أن أهرب من هذا الاختناق بأخذ نفسٍ عميق - بأن أبدأ باستعمال إرادتي. بدأت أجلس رجلاً على رجل في غرفة النوم، مفكراً لنصف ساعة كل مرة، كما هو موصوف في «غيتا». بدأت أنهض عند الفجر وأركض مسافة لا بأس بها قبل أن أذهب إلى العمل. عندما كنت مساعداً لعامل المخبر، كنت غالباً أمشي إلى المدرسة حوالي خمسة أميال. وقد اختفى الإحساس بالاختناق حالما علمت بأنه سيزول.

استطعت أن أرى أن المسألة هي أن البشر يقاسون من «رؤية نفق». نسمح لأنفسنا أن «نلتصق بالحاضر»، كأنه لا حقيقة وراءه. كانت هذه أيضاً مشكلة فاوست - الإحساس بالاختناق حتى الموت.

«سفيدريغيلوف» دوستويفسكي، في الجريمة والعقاب، يعبر عن نفس هذا الإحساس بالاختناق عندما يخبر راسكولنيكوف أنه حلم بالأبدية، وأنها كانت مثل غرفة صغيرة مليئة ببيوت العنكبوت. إنه يعبر عن واحد من

المخاوف الأساسية عند البشر الأذكياء: أن الحياة محدودة ولا معنى لها ولا جدوى منها. لقد سمّيت هذا «الأثر السفيدريغيلوفي».

أجراس عيد الفصح تجعل فاوست مدركاً أن هذا ليس صحيحاً؛ وأن هناك حقيقة أخرى، أعظم بكثير من الحقيقة المحدودة الموجودة في رؤوسنا.

لقد بدا لي دائماً أن حقيقة هذه المسألة يُرمَزُ إليها في ذيل الثعبان. للثعبان قوة هائلة من الضغط، ويمكنه أن يخنق حيواناً كبيراً. ولكن قبل أن يستعمل قوته في الضغط أو التقليص، يجب أن يكون ذيله ملفوفا بأمان حول شيء صلب كجذع شجرة. إن لم تكن مرساته ثابتة مثل مرساة السفينة، فإنه لا يستطيع استعمال قوته الهائلة.

عندما نضجر، نصبح مثل الثعبان الذي لا يستطيع أن يجد شجرة ليلف ذيله حول جذعها. كل قوتنا تتبدد. لكن في اللحظة التي نحس بإحساسٍ واضح بحقيقة أخرى - مثل سماع فاوست أجراس عيد الفصح - تلتف ذيولنا حول سماع الصوت، ونستطيع أن نبذل قوتنا.

الآن من المهم جداً أن نعرف أن هناك «حقيقة أخرى» وراء الحاضر. في أواخر القرن التاسع عشر، صار الروس يستمتعون بالكتابة عن الشخصيات التي تشعر أن الحاضر هو الحقيقة الوحيدة، وأنهم قُدِّر عليهم الضجر والضعف. «ستافروجين» دوستويفسكي في «الأبله»، ينتحر لأنه لا يجد شيئاً يعمله بقوة إرادته. مسرحيات تشيخوف وقصصه مليئة بمثل هذه الشخصيات؛ وكذلك قصص ليونيد أندرييف ومايكل آرتسيباشيف (الذي سأتكلم عنه فيما بعد). وقد عالج سارتر وساموئيل بيكيت، حديثاً نفس المعضلة.

في «اللامنتمي» المعضلة معروضة في صورة ملخّصة من قبل تي. إي. لورانس وإيرنست هيمنغوي. حاول كلاهما الهرب من «الاختناق» بتعريض أنفسهما للخطر. فقد قضى هيمنغوي حياته باحثاً عن الشجر (ليلف ذيله حول جذع إحداها). لكن إدمانه على الكحول وانتحاره يكشفان أنه فشل في الوصول إلى الحل العام - أن الإحساس «برهاب الاحتجاز» (الخوف من الأماكن الضيقة)، والرعب الذي يسببه، هو وهم وتضليل. هناك دائماً «عالم الحقيقة».

إن تاريخ هذا الإحساس بفشل الحياة، (الشيء الذي سمّيته «التأثير الكهنوتي» - «غرور الغرور، كل شيء هو غرور») يمكن أن يُرى في القرنين والنصف الأخيرين. وجد الرومانتيكيّون أنهم يفضّلون عالم الخيال على «عالم الحقيقة اليومية» - ولكن عندما نترك عالم الحقيقة اليومية، فإننا نترك أيضاً الشجرة التي تمكننا من أن نمارس الضغط على الواقع اليومي أو الواقع الحقيقي. لذلك عانى الرومانتيكيون من الضجر ومن التأثير «السفيدريغيلوفي». كان بايرون الشخصية الأولى الرئيسية التي سمحت لهذا الضجر أن يُقوِّضها إلى درجة التدمير. وقادت هيمنغوي غريزته إلى الحل الصحيح: قادته لأن يحاول إيجاد حقيقة أخرى أو «عالم حقيقي آخر» ليلف ذيله حوله - في الحقيقة لقد وقع على هذا الحل بالصدفة عندما أصبح عامل الارتباط من أجل إرسال عربة الإسعاف خلال الحرب العالمية الأولى. لكن كان ينقص هيمنغوي بعد نظر رجل الفكر لكي يفهم لماذا يجلب القيام بعملٍ ما شعوراً بالحرية، لذلك لم يقم بالعمل الذي خطر في باله، وكان فشله في ذلك - كما سنرى فيما بعد - قد كلفه حياته.

كان شو مدركاً دائماً «لحل هيمنغوي»؛ في «منزل الحزن الساحق»، يقول «شوت أوفر» لِـ«إيلي»، «أنتِ تبحثين عن زوج غني. عندما كنت في عمرك، كنت أبحث عن الصعوبات والمخاطر والرعب والموت، وعن الأشياء التي تجعلني أشعر بالحياة في داخلي بشدة».

إن تحول إيليوت الديني - بعد «أربعاء الرماد»، أصبح عضواً في كنيسة إنكلترا - يكشف عملياً نفس هذه الغريزة لكي يجد الشجرة التي تمكنه من لف ذيله وممارسة الضغط. لقد لاحظ أن الكنيسة، في القرون الوسطى، كانت تقدم الرمز الأساسي للحقيقة الأخرى أو لعالم الحقيقة الآخر. لكن كل أعماله الأولى تكشف أنه كان دائماً مدركاً الحاجة إلى «حقيقة أخرى»، وتعتمد كل تأثيراته القوية على تلك الحقيقة:

المضيف مع شخص ما غير واضح المعالم
يتكلم معه عند الباب على انفراد،
العنادل تغني بجانب
دير القلب المقدس،

عندما صرخ آغاممنون بصوتٍ عال،
ثم غاصت داخل الغابة الدموية
وتركت سلحها يتساقط
ليلَطِّخ التابوت الصلب المُهان.

إلا أن إيليوت، مثل هيمنغوي، تعوزه القوة الفكرية لكي يمسك بالحل العام للمعضلة، ولكي يلاحظ أن الانضمام إلى كنيسة إنكلترا لم يكن أكثر إرضاء له من السفر حول العالم باحثاً عن «الصعوبات والمخاطر والرعب والموت».

كان في يومٍ مثلج في واشنطن، دي. سي.، في 1966، أنني أمسكت فجأة بالحل العام. كنت أفكر بِتي. إي. لورانس، وكيف جلبت له الحرب في الصحراء الانعتاق من «الطبيعة المفعمة بالألغاز والأفكار» ومن بحث هيمنغوي عن المواقف التي تجلب الإحساس بالخطر. السبب واضح. عندما نكون في موقف خطير أو غير مناسب، نستطيع أن نرى بوضوح أن الذي نريده أكثر من أي شيء آخر هو أن يذهب هذا الخطر بعيداً عنا. وتجلب لنا الراحة اللاحقة، التي تتبع عندما تختفي أو تُحل المشكلة، إحساساً مما يجعلنا مدركين للإمكانيات العديدة للحظة الراهنة.

ولكن عندما يبقى الخطر قائماً، نظل نتمنى فقط ليته يذهب عنا، ونحتفظ بالشعور بالراحة عند ذهابه. في الحقيقة، الإحساس بالراحة نادراً ما يدوم أكثر من بضع ساعات - أو بضعة أيام في الأغلب. ثم نعود إلى عادة اعتبار الحاضر مسلّماً به. كلما عانينا من الخطر أو عدم الملاءمة، شعرنا ثانية بأنه يجب أن يكون من السهل أن نحتفظ بالشعور بالشكر والعرفان.

لماذا هذا التناقض؟

الجواب واضح. نحن عادة نبالغ في تقييم قوة الذاكرة والخيال. مشكلتنا هي أن الراحة تفشل في النزول إلى أعماقنا، إلى العقل اللاواعي. لاحظ «أودن»، «حتى الحرب لا تخيفنا بما فيه الكفاية».

وهذه خطيئتنا إلى حد كبير. أنا، مثلاً، أكتب هذا على معالج قديم. إذا اعتقدت أنني مسحت ملفاً بشكل عَرَضي، فإن رد فعلي الأولي هو الصدمة والانزعاج. ولعدة لحظات، أتأمل الإزعاج من ضرورة إعادة طباعة عمل ساعات أو أيام، ويهبط قلبي. في هذه اللحظات أشعر أنني أرغب في مواجهة الكثير من عدم الملاءمة لكي أتخلص من هذه المشكلة.

ثم أطبع اسم الملَف، وأضغط على مفتاح «تأكيد»، وينتابني الشعور الغامر بالراحة لظهور الملف على الشاشة. أطلق تنهيدة وأشكر الله. ثم أبدأ بالكتابة ثانية. وبعد بضع دقائق أنسى المشكلة التي حصلت.

إلا أنني أستطيع أن أرى، في بضع لحظات توتري وقلقي، أنني أستطيع أن أختار استجابتي لمعرفتي أنني لم أمحُ الملف. وأستطيع أن أعد نفسي بأن أظل شاكراً لله في بقية ذلك اليوم.

لا جدوى من التذمر من ضعف الخيال. يجب أن نلوم أنفسنا. نشعر بشكل غريزي أن الخيال يمكن تكبيره بالكثير من الجهد.

وعندما كنت أفكر بهذا، رأيت أن الخيال يمكن أن يكبر تلقائياً. وأوضح مثال على ذلك هو تجربة «بروست» التي أدت به إلى كتابة «حول إعادة البحث عن الأزمنة الضائعة»، الكتاب الذي وصِف في بداية كتاب «طريقة سوان»: كيف، عائداً إلى البيت ذات مساء، متعباً ومكتئباً قليلاً، يتذوق «مارسيل» كعكة تسَمّى «مادلين»، مغموسة بشاي الأعشاب، وشعر فجأة بِـ«فرح غامر» يغزو حواسه. «لقد أقلعت عن الشعور بأنني وسط، وعرضي، وميت أخيراً». بعد غمس الكعكة بالشاي وتذوقها ثانية، يدرك ما الذي سبب الشعور بالبهجة عندما كان طفلاً، كانت عمته ليوني معتادة أن تعطيه قطعة من كعكة المادلين مغموسة بشاي الأعشاب. وقد أرجع له طعمها طفولته واضحة.

كعكة المادلين جعلته واعياً بحقيقة طفولته، مثل آلة الزمن حملته إلى ماضيه. وهذا الإدراك - أن الماضي يمكن أن تُعاد الحياة إليه وأن يعاش ثانية - هو الذي أدى به إلى البدء بكتابة روايته الطويلة التي تتكلم عن حياته هو.

عالم التاريخ آرنولد توينبي يصف كيف أن تجربة موازية أدت به إلى كتابة

«تاريخ العالم»: كيف قضى الصباح متسلقاً «جبل تيغيتوس»، في اليونان، وكيف جلس في قلعة «ميسترا» المدمرة يمضغ قطعة من الشوكولاتة. كانت ميسترا آثاراً لمدة قرن، منذ أن غزا الأتراك المدينة في حرب الاستقلال اليونانية.

وبشكل مفاجئ، تتوقف هذه القلعة عن أن تكون عبارة عن آثار تاريخية؛ كان ذلك كأنه استطاع فعلياً أن يرى الأتراك يندفعون من خلال فتحةٍ في الجدار وينهبون البلدة. أصبح الماضي حقيقياً مثل الحاضر.

بوضوح، الذي خبره بروست وتوينبي كان بالضبط هذا «الشكل المكثّف إلى درجة كبيرة من الخيال» كنت قد فكرت به. وعند إدراكي أنني أحتاج لأن أجد اسماً له – أو أخاطر بأن أنسى كل شيء يتعلق به – سمّيته «المَلَكَة إكس».

المَلَكَة إكس هي القدرة على استيعاب حقيقة أو واقعية الأزمنة الأخرى والأمكنة الأخرى. وهي المفتاح للعديد من الكتاب المعاصرين الآخرين بالإضافة إلى بروست. يعتمد عمل إليليوت على مقارنة ضجر اللحظة الحاضرة بالإحساس بـ«الحقائق الأخرى». إعادة خلق مدينة دَبلين من قبل جويس بينما كان يعيش في تريست كانت محاولة لاستدعاء القدرة إكس. ويصح هذا على هيمنغوي في استعانته بالماضي في كتاب مثل «العيد المتنقل».

كأن الإنسان الحديث قد أصبح واعياً لإمكانية وجود نموذج آخر من الوعي: ليس ببساطة هرباً إلى عوالم الأحلام الخاصة بالرومانتيكين، ولكن إلى القدرة الغريبة للعيش أو للحياة في عالمين بنفس الوقت: عالم الحاضر، وعالم أزمنة أخرى وأمكنة أخرى.

يمكن لأحفادنا اللاحقين البعيدين أن يروا فجر هذه القدرة الجديدة كأهم حدثٍ في القرن العشرين، وبداية حقبة جديدة من التطور والارتقاء البشري.



# 14. جويس

سمعت بجيمس جويس من خلال «إنجاز تي. إس. إيليوت» لماثيزن، الذي يشير إلى محاولة جويس أن يعطي «شكلاً وأهمية للبانوراما وعدم الجدوى الضخمة للحياة الحديثة» من خلال «طريقة» يوليسيس «الخرافية»، التي يقارنها ماثيزن بِـ«الأرض الخراب». قادني هذا لأن أعتقد أن جويس كاتب قد شارك إيليوت في نظرته إلى العالم الحديث. لذلك، عندما وقعت على كتابٍ عن جيمس جويس لمؤلفه لويس غولدينغ، في مكتبتنا المحلية، أخذته إلى البيت وقرأته بشغف ونَهَم.

كان رد فعلي الأولي خيبة أمل. حسب اعتقادي، ليس هناك شيء مشترك بين إيليوت وجويس. عمل جويس كان أساساً تاريخ حياة، وقد شعرت أن الكتّاب الذين كتبوا تاريخ حياتهم بشكل مقنِّعٍ ينقصهم الالتزام بكتابة شيء مهم أكثر.

لقد تأكد انطباعي هذا عندما وقعت على مجموعة إيليوت الصغيرة، «تقديم جيمس جويس». القصة التي يبدأ الكتاب بها هي من (دَبلنيين) – «الأخوات» –، أضجرتني، والمقتطفات من «صورة للفنان وهو شاب» فشلت في أن تغير رأيي عن جويس. لقد قرأت المقتطف من «يوليسيس» ببعض المتعة، وعرفت من غولدينغ أن الكتاب كان ممنوعاً. لقد خاب أملي أنه لم يضم أي كلام فاحش. ووجدت المقتطف من «يقظة فينيغان» غير مفهوم، وبشكلٍ عام لا معنى له.

ولكن، مُذ اعتبره إيليوت كاتباً أساسياً، قررت أن الخطأ خطأي. وعندما اكتشفت من الفهرس أن المكتبة تضم نسخة من «يوليسيس»، وضعت اسمي

على قائمة الانتظار لأستعيره. وضجرت وخاب أملي ثانية. أين هو المعنى أو المغزى لوصف يوم واحد في دَبلن ساعة بساعة؟ ما أردته من الأدب هو أن أطّلع على حياة الناس الآخرين - النوع من الحياة التي أريد أن أعيشها - وليس مشروحة بالتفاصيل المملة، عن رجل ذاهب إلى الجزّار ليحصل على كلية كفطور لنفسه.

وقعت على أول قطعة من الكلام السَفه خلال عودة السيد بلووم من حانوت الجزّار سيراً على الأقدام، حيث تجعله غيمة تغطي عين الشمس يفكر بالبحر الميت. «الآن لا يمكن أن تحمل المزيد. ميت: العضو الجنسي لعجوز مسنة: المهبل الرمادي الغائر للعالم». جعلتني الصورة أمسك بأنفي قرفاً.

بعدما أعدت نسخة المكتبة - التي كانت مطلوبةً من قبل قارئ آخر - سألت في مكتبة محلية ما إذا كان لا يزال الكتاب مطبوعاً، وجفلت عندما ناولني بائع الكتب، بعد بضعة أسابيع، نسخة منه. كان مطبوعاً على نوع من الورق السميك والرمادي - ورق زمن الحرب الاقتصادي - الذي جعله بسمك حوالي ست بوصات، وكان رابط الأوراق بعضها مع بعض ضعيفاً. خفق قلبي عندما دفعت واحداً وعشرين شلناً - في الحقيقة أجرتي الأسبوعية كمساعد محضر مخبر في المدرسة - ولكن اقتنائي لنسخة خاصة بي جعلني مصمماً على أن أقرأه من أوله إلى آخره.

ضجرت من عملي في المدرسة وشعرت بالاكتئاب - وقد كرهني مدرس الفيزياء وصار يتحين الفرص ليريني ذلك - وجعل «يوليسيس» الأمور أسوأ. لكن شو تصرَّف تَصَرُّف البلسم. وبالتدريج، بدأت أرى أن «يوليسيس» هو فلتة غير عادية من الكتابة الملتزمة. وقد علمني جويس الكثير بالتأكيد عن الكتابة وعن الحاجة إلى استعمال الكلمة الدقيقة.

وجدت «صورة للفنان وهو شاب» أسهل قراءة هذه المرة وأمتع بكثير. بدت مشاكل جويس ونضاله شبيهة بمشاكلي ونضالي - أو، بما يخص ذلك، بدت مشاكل ونضال شو. كان الضجر والإحباط مألوفين لدي، ومألوفة أيضاً هذه الانفجارات التي تثير الفضول من الراحة والسعادة الخالصة التي

تتركني فجأة واثقاً ومتأكداً من مستقبلي ومصيري. لأن ذلك بوضوح كان مشكلة جويس - الخوف من أن حياته يمكن أن تُبَدّد دون معنى. قرأت المقطع في نهاية القسم الرابع عدة مرات، المقطع الذي يهرب فيه «ستيفن» من زملاء مدرسته ويمشي إلى شاطئ البحر. «لقد صعدت روحه من قبر طفولته، مزدرية ثياب القبر. نعم! نعم! نعم! سوف يخلُق (يستمر في إبداعه الأدبي - المترجم) بافتخار من حريته وقوة روحه..».

إنه يمشي حافي القدمين على رمل الشاطئ إلى البحر ويرى فتاة واقفة أمامه. كان قميصها مثبتاً على خصرها بمطاط سروالها التحتي. «لقد بدت كبنت حَوّلَها السحر إلى شبيهٍ بطائر بحري غريب وجميل». إنه يمر بموجة عارمة من السرور والثقة. «استدار مبتعداً عنها فجأة وانطلق عبر الشاطئ. أحس بوجنتيه لاهبتين، وكان جسمه متوهجاً، وأطرافه مرتجفة. مشى ومشى ومشى مسافة بعيدة على الرمل مغنياً للبحر بشعور من الالتصاق بالطبيعة، وصارخاً بتحياته لحلول الحياة التي نادته صارخة. لقد مرت صورتها واستقرت في روحه إلى الأبد، ولم تقطع أي كلمةٍ الصمت المقدس لنشوته».

مثل هذا النص بيَّن بوضوح أن جويس كان رومانتيكياً بقدر ما كنت أنا نفسي وأن كتابة «يوليسيس»، بدقتها اللغوية والوصفية، كانت عبارة عن عملٍ عمديّ من الالتزام الذاتي.

لقد كان هناك نص من «يوليسيس» قرأته دائماً برضىً: المشهد في دكان الشاي، حيث كان «بَك مُوليغان» و«هينز»، الزائر الإنكليزي، يتناقشان حول «ستيفن». يعلق موليغان «شتتوا عقله بصور الجحيم» - إنه يشير إلى خوف ستيفن من اللعن بعد أن أصبح من روّاد بيوت الدعارة - «لن يفوز بلقب شاعر. لقب سوينبيرن، من بين كل الشعراء، الموت الأبيض والميلاد الأحمر. تلك هي المأساة. لا يمكن أن يصبح شاعراً».

يتساءل هينز: «هل يكتب أي شيء من أجل حركتك؟» (يقصد الحركة الأدبية الإيرلندية، التي كان نجومها دَبليو. بي. ييتس، وجي. إم. سينج، وجورج راسل). ويجيب موليغان: «عشر سنوات. سوف يكتب شيئاً ما خلال عشر سنوات».

يُعلِّقُ هينز: «يبدو أن هذا بعيد. على أية حال لن أستغرب إذا فعل».

ما كتبه جويس في عشر سنوات كان، طبعاً، «يوليسيس»، التي كانت أهم رواية تظهر بعد الحرب العالمية الأولى. عندما استُقبِلَت هذه الرواية بالاستحسان والهتاف، يجب أن يكون جويس قد أعاد قراءة النص برضىً هادئ. كان بَكْ موليغان، بعد كل شيء، صديقه «أوليفر غوغارتي»، الذي هو صديق دَبليو بي. ييتس وآخرين من حركة الفجر السَلتية، التي لم يستطع جويس أن يترك أثراً طيباً فيها. الآن لقد أثرت يوليسيس أكثر من ييتس وسينج وراسل والبقية مجتمعين.

ولهذا أصبحت من المتحمسين لجويس – لأن جويس بدا لي واحداً من بعض الكتاب المعاصرين، وقد شرع في تحويل نفسه إلى كاتب رئيسي عن طريق الالتزام الذاتي. لقد كانت يوليسيس انتصاراً للإرادة.

لقد وجدت أيضاً «يقظة فينيغان» في المكتبة المركزية، ولكن تركتها بعد وقت قصير. ولكن بعد سنتين، في صيف 1949، عندما أصبحت موظفاً مدنياً وأُرسلتُ إلى بلدة «رَغبي» الصغيرة (مشهد أيام مدرسة توم براون)، وجدت في المكتبة «المفتاح الأصلي ليقظة فينيغان» للمؤلفين كامبل وروبينسون وقرأتها بحماس مُرَكَّز. كان أمراً مدهشاً أن أعلم أخيراً عما كانت «يقظة فينيغان». وقد ظهرت نسخة جديدة منها في هذا الوقت واشتريت نسخة منها بسرعة خوفاً من نفادها من السوق. (واشتريت أيضاً نسخة من «الدكتور فاوستوس»، لِتوماس مان، التي نُشرت في نفس الوقت). وما زلت أحتفظ بهذه النسخة، وتحمل صفحة العنوان التاريخ 26 آب، 1959. وبعد بضعة أسابيع، عندما دخلت سلاح الجو الملكي، أخذت معي «يقظة فينيغان» و«الدكتور فاوستوس».

لم أتوقف عن أن أكون شاكراً لجويس ومقرًّاً بجميله؛ لقد علمني يوليسيس عن الكتابة أكثر مما تعلمت من أي كاتب آخر. ولكن عليّ أن أعترف أن رأيي بجويس لم يعد ذاك التقدير العالي الذي كان من قبل. لقد تأكدت شكوكي الأولية المتعلقة بهاجس تاريخ الحياة (التي يمكن أن نجدها حتى في «يقظة فينيغان») عندما قرأت «الزمن والإنسان الغربي»

لِويندام ليويس. من الواضح أن ليويس لم يحب جويس كشخص وأنه ربما كان حاسداً له على نجاحه. لكن فيما يتعلق بتعليقاته على جويس وعلى ذاته الأخرى، ستيفن ديدالوس، فإن هذه التعليقات كانت صحيحة. إنه يشير إلى ستيفن كَـ«البطل المزعج» ويبيِّن أنه يعمل كل شيء بشكل «مُتعَب» أو بهدوء - جويس مصمم على أن يصوِّره كشخص متفوق على الجهلة الذين حوله. إنه، يقول ليويس، متزمّت بمبدئه لدرجة أنه يثير الغضب ومتبَجِّح ونَكِد ومغرور. وحالما يُبيَّن هذا، من المستحيل قراءة يوليسيس دون رؤيتها، في بعض الجوانب، كعملٍ من الانتقام الشخصي. لقد شعر جويس بأن عبقريته لم تُقَدّرْ حق التقدير من قبل معاصريه، ولم يكف عن الشعور بالكره. عندما قابل ييتس - للمرة الوحيدة - كل كبريائه الجريحة ظهرت في الملاحظة الفظة: «لقد تأخرنا جداً - أنت مسن جداً لتتأثر بي». وعندما أتى ليكتب يوليسيس، شرع في تسديد ديون قديمة.

كل هذا يكشف عن نقص ما في وعي الذات. فيما بعد، حاول جويس أن يدمر أبكر نسخة من «صورة للفنان وهو شاب»، ولكن نجت بضع مئات من الصفحات، ونشرت بعد مماته كَـ«بطل ستيفن». و«بطل ستيفن» مكتوبة بشكل سيئ جداً كأنها كتابة هاوٍ، ومن المحتمل أن أي واحد من الحركة الأدبية الآيرلندية رآها لا بد أنه شعر بأن جويس لا يتمتع بأي موهبة. لا شكل لها ولا بناء لغوي، وقد كتبت بنثر خالٍ من أي توترٍ كأنها مقالة طالب مدرسة حول «ما فعلتُهُ خلال العطلة». لا شيء أكثر وضوحاً من أن تقدير جويس لذاته أكبر بكثير من موهبته.

كتابه الأول «الدَبلنيون» هو، طبعاً، مسألة مختلفة تماماً. الملاحظة الفيزيائية دقيقة جداً، والأذن مرهفة السمع من أجل الحوار. ولكن، حتى هنا، من المستحيل ألا نشعر، ككاتب، لديه القليل «ليقوله». على ما يبدو لقد قرر أن يميِّزَ نفسه عن بقية أعضاء حركة الفجر السلتية بإعراضه عن الرومانتيكية وكتابته لصور واقعية من حياة دَبلن. هذه الصور هي قصص صغيرة باردة وكئيبة وهي عادة تركِّزُ على الضعف والبخل والأمور السخيفة. في «المنزل الذي يقدم الطعام»، مثلاً، تعلم صاحبة الفندق أن ابنتها «بولي» سلمت نفسها لواحدٍ من النزلاء، كاتب محترم يعمل في مؤسسة تجار نبيذ،

ولا يتحمل الفضيحة. لذلك تخبره أنها تريد أن تكلمه في موضوع ما. كانت كل غرائزه ضد الزواج، وقد وجد بولي أنها «عامية». لكنه نزل إلى غرفة جلوسها مثل خروف سائر إلى الذبح - معتقداً أن كل هذا قد دُبِّر عمداً (كما حدث بالفعل - لقد أغوته بولي). ثم دعيت بولي إلى الطابق الأسفل أيضاً وقيل لها إن المستأجر يريد أن يكلمها...

بعد «الدَبلنيون» بدأ جويس في كتابة «صورة للفنان»، نسخة أكثر تنظيماً والتزاماً بكثير من «بطل ستيفن». وفي النهاية، يقرر ستيفن أن يسافر خارج البلد «ويشكل في دكان حدادةٍ روحي ضميرَ سلالةٍ من البشر الذين لم يُخلَقوا بعد». الذي فعله، في الحقيقة، هو كتابة «الدبلنيون»، قصص لها ميزة تشيخوف آيرلندي. لكن جويس تنقصه إنسانية تشيخوف - وموهبته الغنية. كان موضوعه الوحيد هو نفسه وماضيه. لقد عالج ماضيه بعناية في «الدبلنيون وصورة للفنان». عند هذا الحد، نفد منه كل شيء أكبر من هذا ليقوله. كان حله، فعلياً، هو أن يعيد كتابة «الدبلنيون» على نطاق أوسع.

هل كانت يوليسيس، كما قال إي. إم. فورستر مرة، «محاولة فيها تصميم لتغطية الكون بالوحل؟» لقد سخر المعجبون بجويس من هذه العبارة، وكان قصدهم أن فورستر كان فيكتورياً من الطراز القديم لم يستطع أن يتميّز العبقرية عندما رآها. ولكن من المستحيل ألا ندرك أن جويس كان واعياً لأثر الصدمة الذي كانت تحدثه جُمَلٌ مثل «مهبل العالم الرمادي الغائر»، وللجدل الذي لا بد أن تثيره. كان من المعجبين بإبسن، الذي نال شهرة واسعة من خلال الفضيحة التي أحاطت بِـ«منزل الدمية» و«الأشباح». وبرنارد شو، معجب آخر بإبسن، نال الشهرة بكتابته عن الدعارة في «مهنة السيدة ورين». كأن جويس كان يتمتم من خلال أسنانه: «سوف أعطيهم شيئاً ما ليتذمروا منه»، وكتب عن اجتماع الأوهام في مشهد «مدينة الليل»، مُتَوِّجاً هذا المشهد في جدول من اللغة البذيئة من «برايفت كار» عندما يصرع ستيفن ويطرحه أرضاً فاقداً للوعي. وبينما كان يكتب مناجاة السيدة بلووم، بذكرياتها الصريحة المتعلقة بعشاقها، وقضيب بويلان، «الوحش الكبير الأحمر» الذي جعلها تشعر بالملء، يشك المرء أنه تمتم: «هذا إما سوف يرميني في السجن وإما يجعلني مشهوراً».

جعلته الفضيحة مشهوراً، والجدية الواضحة ليوليسيس أعطت

المعجبين به أرضاً صلبة ليدافعوا عنه ضد تهمة الكتابة الإباحية الداعرة. إلا أن جعبته فرغت ثانية من الموضوعات التي يكتب عنها. أين يذهب من هناك؟ «يوليسيس» هي بوضوح من دون حبكة، ولكن القصة الحقيقية هي كيف يتصالح ستيفن مع ذنبه المتمثل في رفضه الصلاة بجانب سرير أمه التي تحتضر ويصل إلى نوعٍ من التصالح معه. عندما ترك جويس دَبلن، ذهب خارج البلد ليكتب «الدَبلنيون». وكان واضحاً أنه لم يكن هناك حبكة في «بطل ستيفن».

أشك في أن إعادة جويس قراءة «يوليسيس» جعلته يرى الحل. مع العلم أن الرواية تبدأ بشكل واقعي، فإن الواقعية التصويرية تنتهي قبل منتصف الكتاب، بمشهد الحانة حيث المواطن يتهم «بلووم» بالكفر ويرمي علبة بسكويت وراءه. تكمن الفكاهة هنا بمقارنة الحوار الواقعي مع المقاطع الساخرة الطويلة بأسلوب ملحمي ساخر يستمر أحياناً على طول ثلاثة أو أربعة نصوص. وينطبق هذا على المشهد في مشفى الولادة، حيث يشرع جويس في التهكم والسخرية من الأساليب الأدبية الإنكليزية بدءاً من جريدة «الأخبار الأنغلو ساكسونية» إلى الصحافة المعاصرة. وأخيراً في المقطع المسمى «سؤال وجواب»، سؤال واحد يمكن أن يؤدي إلى مقاطع طويلة من الشرح التي تبدو كأنها أخذت من موسوعة من الموسوعات. وحتى نهاية المقطع، فإن السؤال عن زملاء بلووم المسافرين يجاب عليه في مقطعٍ طويل يبدأ بِـ: البحار «سينباد» والخياط «تينباد» والسجان «جينباد» وصياد الحيتان «وينباد»، حيث فتّش جويس في الأبجدية وأخذ كل كلمة لها نفس قافية كلمة بحّار. من الواضح أن هذا لا يعني أي شيء. – إنه مجرد لعب بالألفاظ.

لذلك لمَ لا، من المحتمل أن يكون جويس قد فكر، أكتب كتاباً كاملاً، ببساطة، يلعب على الألفاظ؟ لقد هجر «يوليسيس» الشكل الروائي المعتاد للحبكة وتطويرها ونقل وقائع يوم حياة دَبلن – مثل فيلم وثائقي. لمَ لا ينقل وقائع ليلة من حياة المدينة نفسها، نوعاً من «مسرحية الحلم» أو رواية الحلم؟

عند التدقيق، تبدو الفكرة غير منطقية. غاية الكلمات هو وصف الحقائق، وغاية وصف الحقائق هو توصيلها. حتى الشعر يصف الحقائق؛ إنه يستحضر موقفاً محدداً – مثلما هو في الهايكو.

الموسيقى، طبعاً، هي مسألة مختلفة. ولسبب ما لم يستطع أحد أن يفهم كيف تستجيب العواطف البشرية للأصوات. في حالة ضرب المطر على زجاج النوافذ، أو أنين الريح في المدخنة تكون الأصوات ترابطية (أي تتعلق بتداعي المعاني والعواطف). ولكن من الصعب أن نفسر بالضبط لماذا نستجيب لصوت الآلات الموسيقية التي تعزف بانسجام.

الآن في الجزء الأكبر من يوليسيس، يكتب جويس «بشكل ترابطي». مثلاً في مشهد الخمّارة، يلاحظ «آلف الصغير» أنه رأى «بادي ديغنام» للتو، ويخبره «جو» أن «ديغنام» دُفن هذا الصباح. هذه المحادثة الواقعية، هي دقيقة لدرجة أنها تبدو كأنها مسجّلة على شريط، يتبعها سخرية من «الروحية» (الاعتقاد أن أرواح الموتى تتصل بالأحياء عبر وسيط - المترجم) كما يمارسها أعضاء الجمعية الصوفية الدَبلنية، مع روح تسأل الجالسين أن يرسلوا حذاء لكي يوضعُ له نصف نعل، لأنهم شَوّشوا على صفاء ذهنها في المنطقة الأخرى».

هذه الشرائح من التهكم والسخرية، الموضوعة جنباً إلى جنب مع مقاطع منقولةٍ بدقة من خمارة، يبدو أن غايتها أن تقول لنا شيئاً ما عن فهم جويس للحقيقة أو للواقع - في هذه الحالة هو، ببساطة، تهكمه على الروحية أو الروحانية. لا يجد القارئ صعوبة في أن يرى الصلة، وأن يرى بشكل غريزي ماذا يفعل جويس، تماماً مثلما يرى ماذا يفعل بيتهوفن في التهكم على جوقة قرية في «السيمفونية الرعوية». لذلك يمكن أن يقال إن جويس في يوليسيس غالباً يستعمل التكنيك الموسيقي.

الآن، لقد عُرِّف الشعر بأنه «الموسيقى الشفوية». لكن هذا فقط في حالة الكلام. إن الشاعر يختار الكلمات من أجل أصواتها ومعانيها، ولكن ليس من أجل أصواتها فقط. إذن الشبه بين الكلمات والموسيقى هو دائماً ملتبس ومضلّل.

في «يقظة فينغان» اختار جويس أن يكتب كأن الكلمات هي موسيقى. وهذا يُحدِثُ تأثيراً كبيراً. مثلاً الجزء الأخير من الكتاب يُفتَرَض أن يكون مناجاة النهر «ليفي» (المشخصن من قبل جويس كـ«آنا ليفيا بلورافيل») عندما تنساب عند الفجر إلى البحر. يبدأ هذا الجزء: «أيتها المدينة، طرية الصباح!

انقضت كل الليالي دون أي صوت. لم يكن هناك ريح ولا كلمات. لقد كان هناك أوراق الشجر فقط.. ».

عندما تقرأ هذا بصوت عال، فإنك تسمع ضجة جميلة تستدعي الصمت، سقوط أوراق الشجر في الجدول والانسياب الهادئ للنهر. ولكن عندما يتابع النص، ينقطع المزاج فوراً، لأن الكلمات لا يمكن أن تُستعمَل من أجل أصواتها فقط لأكثر من جملة أو اثنتين.

والأكثر من هذا، أن نسخة أبكر من «يقظة فينيغان» تُبيّن أن جويس كان يكتب بشكل أبسط بكثير، وأنه صار يُعَقّدُ النص بكل أنواع الكلمات التي لها أكثر من معنى. هذا ليس أدباً موثوقاً - إنه لعبة الكلمات. (في المتحف البريطاني هناك ست أو سبع نسخ، كلها مكتوبة على ورق ملون، ولكنها تصبح عويصة بالتدريج).

الحقيقة هي أن جويس بدأ من فرضية مخطئة وتابع يعمل بإصرار جنوني، مثل الرسام في رواية بلزاك، رئيس العمل المجهول، الذي يستمر في توسيع لوحته إلى أن تصبح خليطاً غير مفهوم من ضربات الفرشاة.

في الحقيقة هناك إشارات واضحة عند جويس لهذا الميل الجنوني. في فصل غرفة الصف في يوليسيس، يطلب ستيفن من التلميذ أن يحل لغزاً.

صاح الديك
كانت السماء زرقاء:
الأجراس في السماء
كانت تدق الساعة الحادية عشرة.
حان وقت هذا المسكين
لكي يذهب إلى السماء.



هذا واضح أنه ليس لغزاً لأنها تفتقر إلى شكل السؤال. وعندما يسأله الطلاب المحبطون عن الجواب، يجيب ستيفن «الثعلب وهو يدفن جدته تحت نبتة البهشية».

ماذا يعتقد أنه ينجز؟ الذي يبدو واضحاً هو أنه كان ضجراً من عمله كمدرس، وأن أحجيته التي لا معنى لها هي نوع من العصيان أو الثورة، هي إشارة تحد، بشكل ما موجهة ضد طلابه. يفترض بها أن تُري أن ستيفن حوله ألغاز وأنه غير مفهوم. في الحقيقة إنها تصرف عصيان لا معنى له مثل تَبَوّل «جيمس دين» على مجموعة الأفلام.

المقطع أو الفصل في مكتب الجريدة يكشف الجانب المهووس لِشخصية جويس. يروي أحد الرجال الحاضرين قصة جرائم القتل في «حديقة الفونيكس»، حيث قام وطنيون آيرلنديون بقتل دبلوماسيين بريطانيين. ثم، يقتبس رجل آخر كلمة مؤثرة عن قانون الدليل لمحامٍ من دَبلن. وآخر يتابع في اقتباس «أجمل عرض خطابة» سمع به، من كلمة قالها السياسي جون إف. تيلور، التي تُشَبّه البريطانيين بالمصريين الذين استمروا في استعباد الإسرائيليين.

يلاحظ ستيفن بعد هذا: «لدي رؤية أيضاً». ثم يروي قصة سيدتين عجوزين تقومان برحلة قصيرة إلى عمود بيلر في شارع أوكونيل، وتشتريان بعض الخوخ ثم تصعدان إلى قمة عمود نيلسون وتأكلان الخوخ، وتبصقان النواة على الدرابزين. مثل أحجية ستيفن، القصة لا معنى لها إطلاقاً.

طبعاً لا يراها جويس من دون معنى. لقد شعر أنه كان يصنف عالمه الحقيقي، عالمه الواقعي، الممتلئ بدقائق التفاصيل، بالمقارنة مع البيان الرومانتيكي عند الجيل الأقدم. المشكلة هي أن هذه القصة، في هذا السياق الخاص، لا تعمل أي شيء - ربما شعر الأشخاص الحاضرون أنه أضاع وقتهم. لقد لاحظ البروفيسور «مكهاف» أن مشكلة ستيفن هي الملل والإحباط، ويعلق: «تذكرني بأنتيستينز، أحد تلاميذ جورجياس، الصوفي. يقال إنه لم يستطع أحد أن يقول ما إذا كان أكثر مرارة ضد الآخرين أو ضد نفسه».

في مشهد المكتبة، يقدم جويس نفسه كما أراد أن يرى نفسه - مجادلاً لامعاً وعارفاً حول هاملت. ولكن هنا تخونه أذنه بالنسبة للحوار، ويتكلم ستيفن في جمل طويلة ومعقدة لدرجة أن لا أحد يأخذ هذه الجمل على محمل الجد في أنها مساهمة تلقائية في نقاش ما. إن «ويندهام ليويس» محق

عندما يقول إن هم جويس هو أن يؤثر على الآخرين. رقيق الجلد وسريع الغضب ولديه شعور بالاضطهاد أو بالعظمة، فهو مصمم على أن يقدم نفسه على أنه كل شيء وهو ليس في الحقيقة أي شيء يقوله عن نفسه: ذكي جداً، لَمّاح، قوي الشخصية. (ويندهام ليويس رأى نقاط ضعفه بشكل واضح لأنه هو نفسه كان شخصاً من ذلك النوع من الأشخاص).

يريدنا أن نرى ستيفن كشخصٍ موهوب مغمور بين حشد من الأشخاص الذين هم دون الوسط عقلياً وفنياً.

إن رواية يوليسيس هي رد فعل متعمد ضد الحركة الأدبية الأيرلندية، هي رفض للرومانتيكية والصوفية. إلا أنه عند النظر إليها بعد عقود، نستطيع أن نرى أنها فشلت في هذا الهدف: أن تكسب الجدل ضد يتس وسينج وراسل والبقية. لأن جويس كان أيضاً يقوم برد الفعل ضد اهتمامهم بالأفكار ومحاولتهم الإصرار على أن الأفكار ليست مهمة بالمقارنة مع الواقع. في هذا الموضوع إنه يعيد تمثيل جدل كيركغارد ضد هيجل: أن الفلسفة ملزمة بأن تكون تقليداً ساخراً أو محاكاة مضحكة أو صورة زائفة عن الحقيقة، لأنها تحاول أن تختزل الحقيقة - التي هي حقيقية جداً ولا يمكن اختزالها. لكن هذا لا يعالج المسألة. الأفكار هي الطريقة التي يهضم البشر فيها عالم الحقيقة، وحقيقة أن الأفكار يمكن أن تكون ضحلة وغير ناضجة ليست جدالاً ضد الأفكار بشكل عام. يبين «وايت هيد» أنه لو أدار البشر ظهورهم للأفكار، لكنا ما زلنا نعيش في الكهوف.

لذلك، بشكل عام، تنزع الأجيال القادمة للموافقة على أن يتس وشو قد كسبا ذلك الجدل الخاص، وأن جويس خسره. نستطيع أن نرى أن تصميم جويس على أن يكون كاتباً صاحب «تجربة مُعاشة» (أي أن يكون كاتباً وجودياً حقيقياً) وضعه في مأزق؛ لم يستطع أن يتطور وراء هذا المأزق، ولم يكن له تابعون.

يجب أن نتخيل فقط روايةً «جويسية» عن لندن المعاصرة أو نيويورك - وصفاً مفصلاً ليومٍ في حياة عدد من الشخصيات «العادية» - لنرى أن هذه الرواية لن تكون رواية. لا أحد يريد أن يتبع اللندنيين العاديين أو النيويوركيين

خلال يوم عادي؛ سيضجرنا ذلك. في الحقيقة، من الواضح أن يوليسيس سيكون عملاً أدبياً منسياً منذ زمن بعيد مع كل الجدل الذي أثاره. لو حذف أول ناشرٍ بريطاني أو أمريكي ليوليسيس كل نص قد سبّبَ مضايقة لمشاعر قراء الطبقة المتوسطة، لغرقت الرواية دون أن تترك أي أثر.

على أية حال تظل هذه الرواية نوعاً من الكتب التي يجب أن تُقرأ بينما يكون القارئ شاباً وقابلاً للتأثر بما يقرأ، وراغباً في أن يقبل تقييم ستيفن جويس ديدالوس لنفسه كثائر مصمم على أن يحلّق قريباً من الشمس. حالما نظر إليه بمنظار ويندهام ليويس – على أنه شار مُتعِب يحدث ضجة ليلفت نظر الآخرين – فإنه من الصعب قراءة الكتاب دون نفاد الصبر.

حتى في البداية، من الواضح أن ستيفن ذو جلد رقيق ويعاني من جنون العظمة أو جنون الاضطهاد. عندما يسأله «بك مليغَن» ما الذي عنده ضده (ضد مليغن)، يذكره ستيفن بكيف، عندما سألت أم مليغن عن اسم زائره، أجاب مليغن: «أوه، إنه فقط» ديدالوس «الذي أمه ميتة». يزعم مليغن أن ستيفن يعترض على الإشارة الساخرة إلى موت أمه، ولكن ستيفن يشرح: «لم أكن أفكر بالإهانة لوالدتي (ولكن) بالإهانة لي». وهنا في بداية الكتاب، لقد أشار جويس إلى واحد من دوافعه: أن يُعجَبَ به وأن يُحترَم. إنه مثل رجل أسيئت معاملته وصمّم على أن يخبرك عن هذه الإساءة بشكل مطوَّل، سواء أردت أم لا.

بعد ذلك، كل محاولات جويس لتقديم ستيفن في صورة جيدة تزرع الشك عند القارئ. حتى إن جويس راغب في أن يُرينا تصميم ستيفن مؤثراً على بعض الناس. في مشهد المكتبة، أثناء الجدال حول هاملت، يكرر ستيفن الذي قاله له البروفسور مَكهَف سابقاً: «آنتيستينيز، تلميذ جورجياس، أخذ بلسم الجمال من قُرقَة «كيريوس مينيلاوس» (الدجاجة التي تربخ على البيض حتى يفقس ثم تعتني بصيصانها حتى تكبر – المترجم)، «آرجيف هيلين»، الفرس الخشبية لطروادة التي كان فيها مجموعة من الأبطال النائمين، وسلمها إلى بينيلوب المسكين». ومن جديد، رد فعل القارئ لهذا المقطع غير المحتمل عن قرقة «كيريوس مينيلاوس، آرجيف هيلين»، الفرس الخشبية التي كان فيها مجموعة من الأبطال النائمين، هو أن جويس يحاول جاهداً أن يرينا كم هو ذكي – لا أحد يتكلم مثل هذا الكلام في الحقيقة.

أشعر بالحزن لأنني عندما قرأتها من جديد، لم تبدُ يوليسيس لي عيناً من عيون الأدب كما بدت عندما قرأتها في فترة مراهقتي. لكن عليّ أن أقرأ بضع صفحات فقط لأدرك كم أنا مدين لجويس. أقلب الصفحات وأقرأ وصفاً لكلب على الشاطئ: «مشى الكلب هنا وهناك على الرمل الذي كان يقل تدريجياً. كان يمشي خبباً، محاولاً الشم على جميع الجهات... وفجأة ركض بسرعة مثل فرس تشبح شبحاً، وأذناه ملويتان إلى الخلف، مطارداً ظل نورس يطير بشكل منخفض. صرخة صافرة رجل وقعت في أذنيه. استدار وضرب الأرض برجليه ويديه، واقترب، ثم ركض خبباً على الرمل المتلألئ... وعند حافة المد، توقف بقائمتيه الأماميتين موجهاً أذنيه نحو البحر. رفع أنفه، ونبح على ضجة الأمواج، وقطعان حصان البحر التي سبحت كالأفاعي نحوه ملتفة ثم باسطة أعرافها، كاسرة الأمواج ثم طارشة الماء من بعيد نحوه».

هذا المقطع يذكرني بأن جويس علم نفسه أن يكتب مستعملاً الملاحظة العيانية للأشياء، وأنه في الوقت الذي أصبحتُ فيه في الثامنة عشرة، قد علمني نفس الدرس المهم.



# 15. الهروب من الشخصية : أحجية إيرنست هيمنغوي

في «إنجاز تي. إس. إيليوت» لِماثيازن وقعت على تعليق إيليوت. «السيد هيمنغوي هو كاتب أكن له احتراماً كبيراً؛ يبدو لي أنه يقول الحقيقة عن مشاعره في اللحظة التي يحس بها». لقد أجفلني هذا. لقد عرفت اسم هيمنغوي لأنني رأيته في إعلانات الجرائد من أجل أفلام «لمن تُقرَعُ الأجراس» و«القتلة»، وقد زعمت بشكل طبيعي أنه كاتب «شعبي»، مثل «جيمس هادلي تشيس»، الذي كتب كتاب «لا سَحلَب للآنسة بلانديش». لقد دُهشت - وصُدِمتُ قليلاً - لأنه مُدِحَ من قبل بطلي الأدبي.

في 1948 نشرت مؤسسة نشر جديدة اسمها «بان» نسخة مجلدة ورقياً لكتاب هيمنغوي «فياستا» (الشمس تشرق أيضاً)، واشتريت نسخة منها بداعي الفضول. قادتني الجملة الأولي، «كان روبرت كوهن مرة بطل ملاكمة جامعة برنستون من وزن متوسط»، لأن أشك أنه، بعد كل شيء، كان مجرد كاتب «شعبي» آخر. لكن وصفه لباريس عشرينيات القرن العشرين والحشد الأجنبي الأمريكي جذبني، واستمررت في القراءة. استطعت أن أرى بعد وقت قصير لماذا احترمه إيليوت؛ كانت اللهجة مُسَطَّحة وغير عاطفية، مثل لهجة «الأرض الخراب»».

«بعد أن انتهينا من الغداء، مشينا إلى مقهى باريس وشربنا القهوة. استطعت أن أشعر أن كوهن أراد أن يتقيأ ثانية، ولكنني ساعدته ألا يفعل. تكلمنا عن عدة أشياء، ثم تركته لأعود إلى المكتب».

عندما أدركت أن موضوع الكتاب هو الإحباط العاطفي لرجل أصبح

غير قادر جنسياً بسبب جرح حرب في أعضائه التناسلية، تأثرت أكثر. لقد كتب إيليوت في مقالته عن هاملت عن «المتلازم الموضوعي» - الحاجة إلى إيجاد حبكة وشخصيات تعبّر عن العواطف التي يريد الكاتب أن يعبر عنها. قال إيليوت إن هاملت كانت مسرحية محيِّرة ومربكة، لأن شيكسبير لم ينجح في إيجاد «المتلازم الموضوعي» من أجل التعبير عما أراد التعبير عنه - أعني، الانفصام النفسي المتعلق بقتل والده بالتبني.

بدا لي أن هذا الشيء كان مشكلة هيمنغوي في رواية «الشمس تشرق أيضاً» وقد كان حله عبقرياً. النظرة السطحية للكتاب تقول إنه عن الحياة السطحية التي عاشها في باريس، وحول أحاديث لا معنى لها وحفلات سُكر وأناس سطحيين، ولكن لأن القارئ قد عرف أن البطل، «جيك بارنيس» كان يحب السيدة «بريت آشلي»، وأنها تحبه، وأنهما لا يستطيعان أن يناما بعضهما مع بعض، كان لها علاقات مع رجال آخرين، فإن الكتاب أخذ أهمية أعمق. كان التكنيك العام مثل «الأرض الخراب»: المقارنة بين المعنى واللامعنى.

ولكن في المشاهد اللاحقة لصراع الثيران في بامبلونا، يصبح واضحاً بشكل مفاجئ أن هيمنغوي يمتلك بالتأكيد مجموعة من القيم الأساسية، وأن هذه القيم هي الحالات العقلية التي يصل إليها الإنسان عندما يكون في خطرٍ مميت، الحالات عندما، كما يقول ييتس، «يكمل عقله الجزئي».

«لا أحد باستثناء مصارع الثيران يعيش حياته التي عاشها». من الواضح أن هيمنغوي لا يتحمل طبيعة تي. إي. لورانس «المغلفة بالألغاز»، أو كآبة الرومانتيكيين، أو الآلام العقلية لأبطال آلدوس هَكسلي. مثل فان كوخ، لقد تعلم أن الخلاص يمكن أن يكون في الأشياء الخارجية - مشهد بساتين التفاح، ليلة منجمة، وحتى حذاء جديد. بطريقته الخاصة الغريبة واللافكرية، كان هيمنغوي صوفياً على نحوٍ ما.

وليس بعد «الشمس تشرق أيضاً» بوقت طويل، وجدت في المكتبة كتاباً حديث النشر بعنوان «هيمنغوي الأساسي». يتضمن «الشمس تشرق أيضاً» ومعظم القصص القصيرة (التي أعجبتني أقل من القصص الأخرى)، ومقتطفات من «وداعاً للسلاح» و«لمن تُقرَعُ الأجراس». لم تفرحني كثيراً

المقتطفات من «وداعاً للسلاح». كانت كتابة جيدة «عن الحرب» ولكنني لم أكن مستمتعاً خاصة بالكتابة عن الحرب.

لكن الفصل «إل سوردو على قمة الجبل» من «لمن تُقرَعُ الأجراس» كان يقطع الأنفاس. إل سوردو (الشخص الأصم) سيق من قبل الجنود الفاشيين لأن يلتجأ إلى قمة الجبل. لقد أحاط هؤلاء الجنود بجماعته. يعرف الأصم أن الطائرات قادمة لتقصفهم، ويريد أن يأخذ معه بعض الفاشيين. لذلك فإنه يطلق خمس طلقات في الأرض، ليجعلهم يعتقدون أنهم قتلوا أنفسهم جميعاً. واحد من الفاشيين، النقيب مورا، مقتنع أنهم جميعاً قد قُتِلوا وأمر جندياً أن يذهب ويرى. يرفض الجندي الأمر، حتى عندما يُهددُ بالمسدس. يقف النقيب مورا ويصرخ، «أطلق النار علي! اقتلني!» لكي يقنع الآخرين أن الجميع قد ماتوا. وأخيراً، متسلحاً بجبن رجاله، يمشي نحو قمة الجبل بخطوات واسعة. ينتظر الأصم حتى يصبح قريباً، ثم يقتله بطلقة بندقية آلية.

الآن ينتظر سوردو الضابط الثاني في القيادة بعد النقيب مورا ليخرج من وراء الصخرة حيث هو مختبئ، وهو مقرر أن يقتله أيضاً. ثم تظهر الطائرات فوق رؤوسهم، وحالما ينظر إليها، يخرج الضابط من وراء الصخرة ويهرب إلى جنوده دون أن يراه سوردو.

يأمر الجنود بأن يستلقوا على ظهورهم ويطلقوا النار على الطائرات الثلاث. يطلب من جندي يدعى إغناشيو أن يمسك بأرجل المنصب الثلاثي عندما يطلق النار. ويبدأ شخص ما يهتف شاكراً القديسة ميري.

«ثم حدثت انفجارات مدوية وأصبحت سبطانة بندقيته حامية على كتفه. إنها تطلق النار ثانية، وقد صُمّ سمعه من صوت الانفجارات. كان إغناشيو يمسك بالمنصب بإحكام وصارت سبطانة بندقيته تحرق ظهره. صارت البندقية تجأر. كان كل ما استطاع أن يتذكره هو ساعة موتنا. آمين. كان الآخرون كلهم يطلقون بنادقهم. الآن وفي ساعة موتنا. آمين».

«ثم من خلال إطلاق البندقية، كان هناك صفير الهواء المتقطع ثم في الزئير الأحمر والأسود تدحرج التراب تحت ركبتيه ثم تموج ليضربه في وجهه ثم صارت كسرات من الصخر تسقط عليهم وكان إغناشيو مضطجعاً

فوقه (فوق مورا) وبندقيته فوقه. لكنه لم يمت لأنه سمع صوت الصافرة ثانية. ثم سمعها من جديد، وتدحرج التراب تحت بطنه وقد ارتفع جانب من قمة التل في الهواء ثم سقط ببطء فوقهم».

«عادت الطائرات ثلاث مرات وقصفت قمة التل ولكن لم يعلم أي واحد على القمة أنها قُصفت. ثم قصفت الطائرات القمة بالمدافع الآلية وذهبت بعيداً».

لقد وجدت ذلك مذهلاً. لم أقرأ وصفاً بمثل هذا التأثير الحسي. هذا النوع من الكتابة له من القوة التي تستطيع أن تدمر كل بيوت العنكبوت في العقل وأن تواجه الإحساس بالواقع. لا أزال أرى هذا قوياً جداً لدرجة أنني عندما نسخته على الورق، شعرت بنفس العواطف التي طغت علي عند قراءته للمرة الأولى. بالتأكيد لن أجرؤ على محاولة قراءته بصوت عالٍ لشخص آخر.

لقد قرأت «وداعاً للسلاح» بعد أن انتهيت من سلاح الجو الملكي، وقد كانت قد نُشرت في نسخةٍ مجلدة تجليداً خفيفاً ورخيصة. استجمعت الصبر لأقرأها حيث لدي نسخة منها الآن، وإلا لكان ثمنها تبديداً للنقود.

تبدأ هذه الرواية بواحد من أوصاف هيمنغوي النموذجية المسطحة: **«في أواخر صيف تلك السنة كنا نعيش في منزل في قريةٍ تُرى عبر النهر من جانب الضفة المقابلة والسهل المؤدي إلى الجبال. وفي قعر النهر حصى وصخور جافة وبيضاء في الشمس، وكانت المياه الصافية تنساب بسرعة وتصبح زرقاء في الأقنية. كانت القوات العسكرية تمر بجانب المنزل على الطريق الترابي ويرتفع الغبار الصاعد نتيجة سيرها إلى أوراق الأشجار ليغطي أجزاء كبيرة منها..»**.

وفي الفصل الثالث، يحاول البطل أن يُفهِم قسيس الوحدة لماذا لم يفِ بوعده لكي يزور منزله (منزل القسيس)، منطقة تزلج على الجليد تدعى «الأبروزي»، وقد شدني هذا الفصل وأثارني مثل الإثارة التي شعرت بها عند قراءة فصل «إل سوردو».

**«لقد أردت أن أذهب إلى أبروزي. لم أذهب إلى أي مكان من قبل حيث**

كانت الطرق مغطاة بالجليد وقاسية مثل الحديد، وكان الجو صافياً وبارداً وجافاً والثلج يتطاير مثل البودرة. تستطيع أن ترى أثر سير الأرانب على مسارات ما زالت واضحة. كان الفلاحون يخلعون قبعاتهم تحية لنا وينادوننا يا سادة. وكان هناك صيد جيد. لم أذهب إلى مثل هذه الأماكن من قبل، بل إلى دخان المقاهي. وكانت الليالي ثقيلة عندما تصبح الغرفة تدور وأشعر بالحاجة للنظر إلى الجدار لأوقفه، وإلى قضاء الليل في السرير، سكران، وإلى الإثارة الغريبة عندما أستيقظ ولا أتذكر من كان معي، وإلى كل العالم اللاواقعي، وإلى أني سأستأنف نومي، جاهلاً، وغير مهتمٍ في الليل، بالتأكيد هذا كل شيء وكل شيء وكل شيء وأنا لست مهتماً..».

في هذه الأوقات جرَّبت المشروبات الروحية حتى الثمالة - في سلاح الجو الملكي - وذلك الشعور بالعالم المتموِّج مثل سفينة عندما تغمض عينيك. وقد ملأتني الحقيقة العارية لوصف هيمنغوي بالإعجاب المذهل. تأثرت خاصة بالعبارة «الليل في السرير، وأنا سكران، عندما علمت بأن ذلك كان كل الذي كان».

يمسك هذا بالضبط بشعور السكران، وبالإحساس الغريب أن الزمن قد توقف. لكن طبعاً، الشعور أن «كان ذلك كل الذي كان» هو وصف لوعي الحياة اليومية. في لحظات السعادة وتزاحم المشاعر، نعلم فجأة أن ذلك ليس كل شيء. لقد عرف ذلك فان كوخ عندما كان يرسم لوحته «الليلة المنجمة». ولكن عندما قتل نفسه، شعر أن ذلك كان كل الذي كان.

كنت سعيداً لقراءة هيمنغوي الآن حيث أصبحت مدنياً ثانية، وكنت أعمل كاتباً في مصنع فولاذٍ كبير، وأكره كل دقيقة في هذا العمل. كل مرة أشعر فيها بالندم، كنت أشعر بان «ذلك كان كل الذي كان».

في الفصل التالي، البطل - فريدرك هينري - يذهب مع صديقه «رينالدي» ليقابل «الآنسة باركلي»، ممرضة في المستشفى المحلي. حتى إن هيمنغوي لا يزعج نفسه بوصف الآنسة باركلي. يقول فقط، «كان المستشفى البريطاني فيلّا كبيرة بناها الألمان قبل الحرب. كانت المس باركلي في الحديقة. وكان معها ممرضة أخرى. لقد رأينا ثيابهما البيضاء من خلال الأشجار...».

في مقابلته للآنسة باركلي للمرة الثانية، يحاول أن يقبلها، لكنها تصفعه على وجهه. نزلت الدموع إلى عينيه، فاعتذرت. يقول، «كنت غاضباً لكنني متأكد، أنني رأيت كل شيء قادماً مثل الحركات المتسلسلة في لعبة الشطرنج».

وتقول بعد لحظة، «يسعدني أن أقبلك إن لم يكن عندك مانع». إنه يقبلها، وهي تقاوم محاولته لأن يفتح شفتيها. ثم تبدأ بالبكاء على كتفه.

ثم قالت «، أوه، يا عزيزي، ستكون طيباً معي، أليس كذلك؟»

فكَّرتُ، «يا للجحيم».

عندما تقابلا في المرة التالية، كان بعيداً في مهمة، وقد كانت قلقة عليه. لقد سألته، «وهل تحبني؟ يجيبها أنه يحبها». «اعتقدتُ أنها مجنونةٌ قليلاً. سيكون حسناً إذا كانت مجنونة. لا أبالي إلى أين أنا ذاهب. هذا أفضل من أن أذهب كل مساء إلى منزل الضباط حيث تتسلق الفتيات عليك وتضع قبعتك بالمقلوب على رأسها كإشارة للحب أثناء صعودهن القصير إلى الطابق الأعلى مع إخوتك الضباط. لقد عرفت أنني لم أحب كاترين باركلي ولم يكن لدي أي نية في أن أحبها. كان ذلك عبارة عن لعبة، مثل لعبة الجسر، التي تقول فيها بعض الأشياء بدلاً من أن تلعبَ بالورق ».

وبعد لحظة يقول، «أتمنى لو كان هناك مكان نستطيع أن نذهب إليه»، ويخبر القارئ، «كنت أجرب الصعوبة الذكرية في أن أجعل علاقة الحب تدوم طويلاً».

لقد جعلتني دقة الملاحظة أضحك بصوت عالٍ. في ذلك الوقت بعد علاقتي بسيلفيا، عرفت بالضبط ماذا قَصَدَ. لقد بدأت أيضاً في قضاء أمسياتي في شقة الممرضة المناوبة، التي كانت أكبر مني بتسع سنوات؛ وقد ذكّرتني بكاترين باركلي حتماً.

يندهش هينري عندما تقول كاترين فجأة، «هذه اللعبة التي نلعبها هي لعبة عفنة، أليس كذلك؟» وعندما يحتج على هذا الكلام، تقول، «لا يتوجب عليك أن تقول لي إنك تحبني. لقد انتهى هذا الحب لهذا المساء».

وبعد بضعة أيام يُجرَح هينري. وكان وصفه للحادث يشير إلى أن هيمنغوي كان لديه تجربة «خارج جسمه» عندما جُرح أيضاً: «... ثم كان

هناك وميض، كأن باب فرن فيه نيران ملتهبة فتِح فجأة، وزئير عالٍ جار بعنف وهو أبيض اللون ثم ما لبث أن انقلب أحمر، ثم تابع الانفجار مستمراً في الزئير ومندفعاً مع الرياح. حاولت أن أتنفسَ لكن لم أستطع وشعرتُ أنني أندفع بجسمي خارج نفسي، خارجاً، خارجاً في الريح. خرجت بسرعة. كل نفسي وأنا عرفت أنني كنت ميتاً وأن كل ذلك كان خطأً أن تعتقد أنك قد متّ. تنفستُ وعدت إلى الحياة».

يُوضَعُ في عربة إسعاف مع رجل آخر فوقه.

وعندما صعدت عربة الإسعاف إلى الطريق، كانت بطيئة في السير، وتوقفت أحياناً، وأحياناً رجعت إلى الخلف على منعطف، ثم صعدت إلى الطريق بسرعة. شعرت بشيء ما ينقط. في البداية نقط ببطء وانتظام، ثم صار يتساقط كجدول. صرخت للسائق. توقف ونظر من خلال الكوة وراء مقعده، «ما الأمر؟» «الرجل الذي فوقي ينزف». ثم تحرك السائق. استمر جدول النزيف. ولم أرَ في الظلام من أي مكان في النقالة أتى النزيف. حاولت أن أبتعد قليلاً عن مكان تساقطه. حيث سقط على قميصي، شعرت بالسخونة والدَبَق. شعرت بالبرد وآلمتني رجلي لذلك جعلتني أشعر أنني مريض. وبعد فترة قلّ النزف من الأعلى ثم عاود التنقيط ثانية، ثم سمعت صوت قماش النقالة يتحرك عندما استقر الجريح النازف بشكل أكثر راحة.

«كيف هو؟» سأل الرجل الإنكليزي. «لقد وصلنا تقريباً». أجبت، «أعتقد أنه مات».

سقطت النقاط ببطء شديد، مثلما تسقط من مخروط جليدي بعدما تغيب الشمس. كان الطقس بارداً في السيارة في الليل. وفي الخفر على الطريق أخذوا النقالة ووضعوا واحدة أخرى بدلاً منها وتابعنا مسيرنا ».

هذا المقطع يحتوي على جوهر هيمنغوي في أجمل ما عنده. لقد وصف جدول الدم عيانياً وبشكلٍ لا تصنّع فيه، بل بشكل طبيعي تماماً دون أي زخارف درامية. إن الحادث نفسه هو الذي يُحدِثُ الأثر وليس الأسلوب. حتى إن هيمنغوي لا يبالي بأن يخبرك إذا كان الجريح قد مات أو لا عندما أخرج على النقالة.

وهذا يفسر أيضاً لماذا تراجع هيمنغوي ككاتب. لكي يؤثر عمله تأثيراً كاملاً، لقد احتاج إلى حوادث أو أحداث «تتكلم بنفسها». وقد حدث أن الأحداث في «وداعاً للسلاح» تتكلم عن نفسها بقوة شديدة لدرجة أن «الأسلوب الأدبي» يفسِد أثرها. ولكن لكي يعيد إحداث ذلك الأثر، كان على هيمنغوي أن يجد أحداثاً أخرى أكثر قسوةً بما يكفي لأن «تتكلم عن نفسها». وبعد «وداعاً للسلاح» لم ينجح قط - باستثناء بعض المقاطع بين الحين والآخر، كحادثة «إل سوردو».

وبتعبير آخر، على «المترابط الموضوعي» عند هيمنغوي أن يتضمن بعض الأحداث الفيزيائية، ومن الأفضل أن تكون عنيفة كي تحدث أثراً في القارئ.

الأحداث في «وداعاً للسلاح» تعمل متلازماً موضوعياً مثالياً لأنها تتضمن قصة حب وقصة حرب. هذا شيء لم أدركه عندما قرأت الفصل «كابوريتو» في «هيمنغوي الأساسي» حيث يُلقى القبض على هينري خلال الانسحاب من كابوريتو، وكاد أن تُطلقَ النار عليه كهارب من المعركة، ويهرب عن طريق الغطس في نهر. كان ممتعاً، لكنني لا أستطيع أن أتصور أي شخصٍ يريد أن يقرأ كتاباً كاملاً عن مثل هذا الشيء.

في الحقيقة، تتابع قصة الحب بعد جرح هينري مباشرة. إنه يُرسَلُ إلى مستشفي في ميلان، وكاترين باركلي هناك.

«سمعت شخصاً ما يمشي في الممر. نظرت إلى الباب. لقد كانت كاترين باركلي.

«أتت إلى الغرفة ثم مباشرة إلى السرير.

قالت، «مرحباً، يا عزيزي». لقد بدت شابة وجميلة جداً.

قلت، «مرحباً». عندما رأيتها شعرت أنني أحبها. ».

اعتقدت أن تلك الجملة هي من أكثر الجمل تأثيراً عند هيمنغوي. وليس «عندما رأيتها أدركت أنني في علاقة حب معها»، ولا حتى «عندما رأيتها وقعت في حبها»، ولكن ببساطة، عندما رأيتها شعرت بحبها ». هذه ملاحظة رائعة، ملاحظة رجل يدرس الأمور بعناية قبل أن يصفها.

وبعد لحظة يمسك بها. تقول له، «يجب ألا تفعل هذا. أنت لست على ما يرام». وبعد قليل تقول، «كان ذلك جنوناً. لا نستطيع أن نفعل ذلك ثانية». وجدت المشهد مدهشاً، واستوعبت لم كان الكتاب الأكثر بيعاً في دور بيع الكتب. لم يصف أحدٌ الحب والجنس بمثل هذا النوع من المصداقية.

كان عليه أن يخضع في اليوم التالي إلى عملية إزالة بعض الشظايا. لقد أمضى تلك الليلة مع كاترين. وتأتي في صباح اليوم التالي ويتحدثان – تطلب منه ألا يتكلم تحت تأثير المخدر في حالة أن يذكرها. وتقول أخيراً، «الآن، يا عزيزي. الآن أنت كلك نظيف من الداخل والخارج»، ويدرك القارئ أنها كانت تعطيه حقنة شرجية.

يسألها قبل أن تذهب ما إذا كانت ستناوب بعد عمليته. تجيبه، «يحتمل أن أكون مناوبة. ولكن لن تحتاجني. يقول، «نعم، سأحتاجك». ولكنه يعلق بعد العملية، «كنت مريضاً وكانت كاترين محقة. لا يهم أن نعرف من المناوب في الليل»».

يقضيان صيفاً مثالياً، يقومان بكل ما تتضمنه علاقة الحب، يتمشيان بالسيارة في الحديقة، ويحضران سباقات الخيل. ثم يتوجب عليه أن يعود إلى وحدته العسكرية. ثم يتلو ذلك وصف الانسحاب من كابوريتو – ولكن بعد القيام بعلاقة الحب في الصيف، الشيء الذي يُحدثُ تأثيراً واقعياً عليهما – ذلك الشعور الذي يعرفه كل إنسان، الشعور بضرورة ترك ظرف ممتع، والعودة إلى برودة أعمال الحياة اليومية.

بعد نجاته من مجموعة إطلاق النار (أوشك أن يُعاقب بالقتل لأنه هرب من وحدته دون أمر – المترجم)، يقرر هينري أنه حان الوقت ليترك الجيش – ومن هنا يأتي عنوان الرواية. يجد كاترين، التي أخذت إذن مغادرة وذهبت إلى فندق في ستريسا، ويهرب الاثنان إلى سويسرا بالتجذيف عبر البحيرة. (حسب إدموند ويلسون، هذه واحدة من الأعمال البطولية الأولى التي لا معنى لها من التبجح أو التظاهر بالشجاعة، التي ازدادت في الأعمال اللاحقة؛ لكنني لم أجد فيها غرابة في ذلك الوقت).

الآن كاترين حامل. فيذهب الاثنان إلى لوزان ليكونا قريبين من مستشفى

توليد. لقد عانت كاترين من مخاض عسير ومؤلم وولد المولود ميتاً. يذهب هينري ويجلس أمام النار في غرفة أخرى، ويفكر، «الآن ستموت كاترين. سيكون ذلك بسبب ما فعلتَ (يخاطب نفسه). أنتَ متَّ. لم تعرِف لماذا كان كل ذلك. ولم يكن لديك الوقت لتعلم. لقد رموك في وسط هذا وقالوا لك القواعد، وأول مرة وجدوك خارج القاعدة قتلوك. أو قتلوك مجاناً مثل آيمو. أو أعطوك السيفيلس مثل رينالدي. لكنهم قتلوك في النهاية. يمكنك الاعتماد على ذلك. ابقَ هنا وسوف يقتلونك».

ثم يتابع في وصف كيف جلس أمام النار مرة، مراقباً النمل وهو يهرب من قطعة خشب تحترق. إنها واحدة من أقوى الصور وأكثرها تأثيراً.

عندما يعود إلى المستشفى، يعلم أن كاترين عانت من نزيف. يُسمَحُ له أن يدخل ويمسك يدها إلى أن يُطلَبَ منه أن يُغادر الغرفة.

النهاية هي واحدة من أكثر الكتابات الأدبية تأثيراً. بعد الكلام مع الطبيب، يحاول أن يعود إلى الغرفة، لكن الممرضة تخبره أنه لا يمكنه الدخول. يقول، «نعم، أستطيع»، لقد قلت. قالت، «لا تستطيع الدخول بعد». «اخرجي»، قلت أنا. «ولتخرج الممرضة الأخرى أيضاً». «ولكن بعد أن أخرجتهما وأقفلت الباب وأطفأت الأنوار لم يجدِ ذلك نفعاً. كأنني كنت أودع تمثالاً. وبعد قليل خرجت وغادرت المستشفى وعدت إلى الفندق تحت المطر».

وفي وقتٍ سابق في الكتاب، تعلق كاترين، «لا أحب المطر. أرى نفسي ميتةً فيه».

«وداعاً للسلاح» هي دون شك رائعة هيمنغوي. عندما كنت في العشرين، بدت لي أنها أعظم رواية كتبت حتى ذلك الوقت. الآن بعدما أعدت قراءتها لأول مرة خلال ثلاثين سنة، أدركت خطأ ملاحظاتي. كانت كاترين حلوة كالسُكَّر، وغالباً سخيفة: «حرارتُكَ دائماً عادية. لديك حرارة جميلة». «أنتِ لَديكِ كل شيء حلو وجميل» «أوه، لا. أنتَ لَكَ الحرارة العادية الحلوة. إنني فخورة بحرارتك». «ربما سيكون لدى كل أطفالنا حرارة جميلة». «أطفالنا يُحتمَلُ أن يكون لديهم حرارة وحشية».

هناك الكثير من هذا النوع من الأشياء. وكاترين تتفجر بأشياء كثيرة من هذه

الأشياء. («سوف أقول فقط الذي ترغب في أن أقوله، وسأعمل ما تتمناه وهكذا لن ترغب بأي فتيات أخريات، أليس كذلك؟» نظرت إلي بسعادة «سأعمل ما تريد وأقول ما تريد ثم سأحقق نجاحاً عظيماً، أليس كذلك؟»)

في الحقيقة، كاترين تنزل عند رغبات الآخرين وتعبد من تحب لدرجة غير واقعية؛ لا يتوجب عليك أن تتعاطف مع تحرر النساء المثيرة للغثيان. لكنني لم أستطع أن ألاحظ هذا عندما قرأت الكتاب لأول مرة؛ بدت حقيقته الكلية مؤثرة لذلك لم أهتم بالنقاط الصغيرة.

عند إعادة قراءة هيمنغوي، لاحظت عدة ملاحظات «خاطئة». حتى جيك بارنيس في «الشمس تشرق أيضاً» تتصرف بخشونة وتقول «اذهب إلى الجحيم» عدة مرات. ولكن الذي جعلني أدرك مشكلة هيمنغوي الأساسية هو «لمن تُقرع الأجراس». كان واضحاً أن هيمنغوي شعر أن الحرب الأهلية الإسبانية كانت الموضوع المثالي، بعنفها غير المعقول ومرارتها، وأن هذا العنف يتيح الفرصة لكتابة «وداعاً للسلاح» أخرى على نطاق أوسع. لكن هذه المرة، لا يفيد هذا في شيء. هناك سببان؛ الأول هو أن هيمنغوي أصبح مدركاً لنفسه فيما يتعلق بالأدب، ومشغولاً قليلاً بقول الحقيقة في لغة بسيطة وشفافة؛ والثاني هو أنه يطيل كثيراً. كان الأفضل لو قسم الكتاب قسمين. لا أحد يريد أن يصغي إلى مثل هذه المحادثات بين الأشخاص الجالسين حول نار المعسكر، خاصة عندما يدور معظمها حول الموضوعات غير المهمة: «نفجّر جسراً قذراً وعلينا أن نخرج من هذه الجبال القذرة». هيمنغوي لم يكن من المحتمل أن يحلم أنه خلال بضع سنوات سيكون من الممكن طباعة كلمات متعلقة بالقيام بالعملية الجنسية مثل (فك وفكينغ)، ولكن حتى في هذه الحالة، فإن الألفاظ غير المهذبة وقليلة الأدب تخلق تأثيراً تافهاً في الأسلوب وعاطفية مفرطة وكاذبة.

حتى قصة الحب مع الفتاة مارية فيها نوع من الوعي الذاتي يفسدها.

«هل أنا امرأتُكَ الآن؟»

«نعم، يا مارية. نعم يا أرنبتي الصغيرة».

«اقتربت منه حتى لصقت به وقد بحثت شفتاها عن شفتيه ثم وجدتهما

وصارتا على شفتيه وقد شعر بها، طازجةً وجديدة وناعمة وصغيرة وجميلة ببرودة ناعمة وغير مألوفة أن تكون في ثيابها التي كانت مألوفة له مثل ثيابه، أو حذائه، أو واجبه..».

بشكل أو بآخر، يحاول هيمنغوي جاهداً، وهذا صحيح بشكل يثير الإحراج في مشهد الجنس في الفصل الثالث عشر، حيث يتبادل جوردان الجنس مع مارية في المرج. «لأن فيه ممراً معتماً ليس معروفاً إلى أين يذهب، إلى لا مكان، ثم إلى لا مكان، ثم إلى لا مكان ثانية، دائماً وإلى الأبد إلى لا مكان ثقيل على الأكواع على الأرض إلى لا مكان، معتم ولا نهاية إلى أي مكان أو معلق طوال الزمن ودائماً غير عارف أي مكان هذه المرة وثانية لأنه دائماً إلى لا مكان، الآن ليس ليُحمَلَ إلى إي مكان وفجأة كانا كلاهما هناك، ثم توقفا وقد شعر بالأرض تتحرك إلى الخارج ومن تحتهما».

هذا سخرية من هيمنغوي من قبل أسوأ أعدائه.

كيف يمكن لكاتب مثل هيمنغوي أن يكتب بمثل هذا الشكل السيئ جداً؟

لأبدأ، أقول لأن هيمنغوي حُصِرَ من قبل أسطورته هو. كإنسان، كان هيمنغوي خجولاً وحسّاساً وبسيطاً. كانت والدته تتمتع بشخصية طاغية وبمعتقدات دينيةٍ قوية. عندما أصبح صحفياً ويسافر إلى الخارج، كان يبذل قصارى جهده لأن يتركها وراءه (أن لا يصطحبها معه). حتى على الرغم من هذا، كان رد فعلها على كتابته عنيفاً. لقد وجدت كتابته ضد المسيحية وقذرة الألفاظ. وقد احتاج لأن يخرج من البيت بأي شكل ولأي سبب – كان البيت في ضاحية متزمتة للطبقة الوسطى تسمَّى حديقة السنديان، في إيلينوي، حيث ولد في 1899. كان يهرب من نفسه كما يهرب من أمه. لقد أراد أن يكون شخصاً مختلفاً تماماً – شخصاً مثل جيك بارنيس في «الشمس تشرق أيضاً» – متماسكاً، ومثقفاً، ومسيطراً على نفسه وكثير السفر. وقد صمم على أن يحول نفسه إلى نوعٍ من الشخصية التي أراد أن يكونها.

وكما يبدو غريباً، هذه الذات الثانية أو الأنا الثانية لهيمنغوي لها أشياء مشتركة مع جيمس جويس. لقد أراد أن يُعرَف بأنه واقعي، بأنه رجل لا يخاف أن يقول الحقيقة. وهذا بدوره يتضمن رفض الأفكار. الأفكار هي

مجال المثقفين - الذين هم بالتعريف ليسوا على صلة بالواقع. «يوليسيس» و«وداعاً للسلاح» كانا بيانين مضادين للمثقفين أو رجال الفكر.

طبقاً لهيمنغوي، الإنسان الذي هو صحيح الجسم والعقل يعرف الواقع من خلال ملامسته وتذوقه - وبهذا المعنى هو الخلف المباشر (ربما الخلف الأدبي الوحيد) لِولت وايتمان. لا يحتاج إلى أن يكذب على نفسه حول «العوالم» الدينية؛ إنه يقبل هذا العالم.

بعد النجاح العالمي لِـ«وداعاً للسلاح»، في 1929، بذل هيمنغوي ما في وسعه ليعيش الصورة الخيالية عن شخصيته كما أرادها أن تكون، شخصية الإنسان المتماسك والمثقف والواقعي، الرجل الذي لا يكذب على نفسه. ولكن في محاولته أن يكون ما أراد، أصبح نوعاً من الممثل، أصبح رجلاً لديه حاجة مستمرة لأن يِضَخِّم ذاته. يقول أشياء مثل «عندما أكتب أكون فخوراً مثل أسد». والأسوأ من هذا، هذا التعليق كان فيما يتعلق بأسوأ كتاب له، «عبر النهر وإلى داخل الأشجار» الذي اعتقدَ جازماً أنه أفضل من «وداعاً للسلاح».

النص المتعلق بالنمل على قطعة الخشب يقدم الدليل الحقيقي على تراجع هيمنغوي. «الآن كاترين ستموت. هذا ما فعلتَهُ. أنت متَّ. أنت لم تعرف لماذا حصل كل ذلك. لم يكن لديك الوقت لتعرف..».

في هذا المقطع الذي قُصِدَ منه أن يعبرِّ عن حالة هينري النفسية بعد موت الطفل؟ إذا كان الأمر كذلك، سيكون مفهوماً. لكنه ليس كذلك. إنه قُصِدَ منه أن يعبِّر عن فلسفة هيمنغوي الأساسية في الحياة: أنها يمكن أن تكون جميلةً، ويمكن الاستمتاع بها ولكنها أساساً مأساوية؛ «لقد قتلوك في النهاية».

إن هيمنغوي هو في رد فعل عميق وقوي ضد الدين المتزمِّت في طفولته. لذلك قرر ألا يقدِّم أي تنازل لفكرة أن الحياة يمكن أن يكون لها معنى أو غاية. هذه هي طريقته في توكيد استقلاله. (ومرةً أخرى، نُذَكِّر بِستيفن ديدالوس ورفضه الصلاة بجانب أمه المحتضرة). وهكذا فإنه يعتنق فلسفةً رواقية (الفلسفة التي تدعو إلى التحرر من الانفعالات والعواطف) من العدمية أو اللامعنى ليست بعيدةً عن فلسفة سارتر وكامو وهايدغر. يُرمى الإنسان في العالم ولا يكتشف لماذا، ولا يعرف أي شيء عن هذا العالم.

المشكلة في هذه الفلسفة أنها لا تترك مجالاً للتطور الشخصي. بعد «وداعاً للسلاح»، فقد هيمنغوي موضوعه. إلى أين يستطيع أن يذهب من هناك؟ وقد تضمنت محاولته للحل أن يكتب كتاباً عن صراع الثيران، «موت بعد الظهر» (1932)، وكتاباً عن صيد الطرائد الكبيرة، «الجبال الخضراء في أفريقيا» (1935). كلاهما يمجِّد العالم الفيزيائي أو العالم المادي كأنه لا يوجد إلا العالم المادي. القيمة الوحيدة المتبقية في عالم هيمنغوي العدمي هي الشجاعة. وعليه، طبعاً، أن يعطي صورة ملخصة عنها - ولذلك سأل مراجع متهكم متى سيخرج السيد هيمنغوي من وراء الشعر الموجود على صدره. بعد ذلك، اكتشف هيمنغوي الإنسانية التي هي دين الإنسان. لم يصبح ماركسياً، ولكن رغبته الشديدة بالوصول إلى مركز فكري ما أوصله إلى اليسارية السرية المُعَبَّر عنها في العنوان «أن تملك وأن لا تملك» (1937)، و«دين الإنسانية» في «لمن تُقَرَعُ الأجراس» (1940). وتعود الفلسفة الرواقية في «عبر النهر وإلى داخل الأشجار»، حيث كان لبطل حرب عجوز علاقة غرامية بكونتيسة إيطالية شابة، ثم مات بشجاعة. «الرسالة» هي نفس الرسالة في «وداعاً للسلاح» لكنّ هناك عنصراً غريباً من المدح الذاتي. ونجد هذا العنصر ثانيةً في «جزر في الجدول»، التي كتبت بعد «عبر النهر» مباشرةً، ولكنها نُشرت بعد موت هيمنغوي. هذه الرواية تتكلم عن فنان، مبني على هيمنغوي، وهي مفعمةٌ بتمجيد الذات وتعظيمها. ولكنّ هناك عنصراً آخر: الشعور بالذنب فيما يتعلق بالنساء اللاتي خانهن، وعن تصرفاته السيئة معهن.

كانت الرواية الأخيرة التي نُشِرت خلال حياته، «الشيخ والبحر»، وقد نال جائزة نوبل من أجلها، لكنها لم تستحق ذلك. لقد كانت سيئةً مثل أي شيء سيئ آخر كتبه. الهجوم على «عبر النهر» جعله مدركاً لاعتبار النقاد له نوعاً من المدّعي، وأن الرواية الأخرى التي كان هو بطلها بشكل واضح جلبت له جوقةً من الساخرين. وهكذا، بدلاً من ذلك، فقد كتب روايةً حيث هو مقنّع بقناع صياد سمك عجوز، وقد أبدى الشجاعة التي تعجبه كثيراً في الظروف الصعبة. لقد أُسقطَ في يد النقاد عندئذ. أتذكر الاستقبال الحماسي الذي استُقبِلت به هذه القصة، وكم كَرِهتُها. وأخيراً أفلحت في استعارتها

من المكتبة. ورغم كل محاولة القصة في أن تحتفظ بصوت موضوعي هادئ، فيها من الملاحظات العديدة الخاطئة مثل رواية «عبر النهر». بعد ذلك، لم ينشر هيمنغوي أي شيء قبل انتحاره في 1961، قبل وصوله سن الستين بقليل.

تاريخ حياته، الذي هو «الوليمة المتحركة»، التي نُشرت بعد موته بثلاث سنوات، تبيِّنُ مشكلة هيمنغوي. لا يستطيع أن يتوقف عن كونه هيمنغوي.

تتطلب كتابة تاريخ الحياة من قبل الشخص نفسه أسلوباً صريحاً ولا ادّعاء فيه. لكن هيمنغوي كان عبداً لأسلوب هيمنغوي، الذي أصبحت بساطته الكاذبة مدّعيةً مثل أكثر شاعر فيكتوري تبجحاً. بدلاً من أن يبدأ، «عندما كنت في باريس...» «عندما انتهى الخريف...» من الواضح أنه يظن أنه لا يزال يكتب «وداعاً للسلاح»، غير مدرك، بشكل لا يُصدَّق، أن أسلوب الرواية غير ملائم أبداً لكتابة تاريخ حياة يتكلم عن الذكريات. «وعندما عدنا إلى باريس، كان الطقس صافياً وبارداً وجميلاً» هي، بشكل أو بآخر، جملة مدّعِية أو متكلّفَة مثل «كان الوقت خريفاً ذهبياً أحمر رائعاً لغروب الشمس الجميل..».

وهكذا أصبح هيمنغوي ضحية الشخصية الهيمنغوية التي صنعها بعناية. ومثل كل المهووسين بذاتهم، فقد لام كل واحد على مشاكله. إلا أنه كان ذكياً جداً ألا يكون مدركاً بشكل غريزي للذي حدث، ويمكن أن يكون ذلك قد حدث في لحظة لا تُحتَمَلُ من حقيقة أنه قرر، في الثاني من تموز، 1961، أن يطلق النار على نفسه.

بالنسبة لي، لا شك لدي أنه، على الرغم من حقيقة أنني وجدت كل عمله بعد «وداعاً للسلاح» زائفاً ولا يُقرأ، كان هيمنغوي واحداً من كتاب القرن العشرين العظام. وقد أثر أسلوبه على كل كاتب بمن فيهم عليَّ أنا. الدرس الذي نتعلمه من أدب هيمنغوي هو أن نظل منتبهين ومركزين على الذي نريد أن نصفه مثل فنان يرسم لوحة.

والدرس الذي نتعلمه من حياته هو ممتع أكثر. عندما كنت مراهقاً، أصبحت مستاء من الشخص الذي يُدعى كولن ويلسون، لأنني كنت أعي

أنه ليس أنا. تحت جلد هذا المراهق الخجول والمتردد والساذج، شعرت كشخص حُصِرَ داخل حصان يتكلم بالإيماء (بالإشارات). وعندما استغرقت في الشعر، أو عندما كنت أذهب في نزهة على الدراجة الهوائية في صباحٍ مشمس من أيام الربيع، بدوت كأنني أنزلق من شخصيتي كما شعر هيمنغوي نفسه ينزلق من جسمه عندما جُرِح. لذلك، عندما بدأت أحتفظ بدفتر مذكرات، وأنا في السادسة عشرة، سمّيته «الهروب من الشخصية».

بدا لي واضحاً أن الهروب من الشخصية هو الهدف الأساسي للجنس البشري - ليس للمفكرين والمثقفين المقفل عليهم في شعورهم الخاص بعدم الكفاية، فقط، بل لكل الناس: الفلاح الذي يفلح حقله، والميكانيكي الذي يصلح السيارات، وحتى السياسي الذي يشطح بعيداً ببلاغته. طالما نحن واعون بأنفسنا كأشخاص، فنحن محصورون في الشخصية - هذا ما عناه إيليوت بقوله، «كل واحد منا يفكر بالمفتاح، كل واحدٍ في سجنه».

إن واحداً من أبرع أشكال الحبس يأتي مع المشهورين، لأنه، كما بيّن سارتر، شعورنا بأنفسنا يرجع، بدرجة كبيرة، إلى «نظرة الآخرين». لقد كانت «نظرة الآخرين»، بالاشتراك مع الفلسفة الشخصية المتشائمة للشخص نفسه، هو ما دمَّر إيرنست هيمنغوي.

## 16. ديفيد لينسي
## والرحلة إلى آركتوروس

في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، عندما انتقلت أولاً إلى كورن ول، سألني صديق كان يسكن في كوخ قريب ما إذا قرأت رحلة إلى آركتوروس. لم أعتبره ناقداً أدبياً جيداً بشكل خاص -هو اعتبر ساموئيل بيكيت أعظم كاتبٍ على قيد الحياة- لكنه كان ذكياً بالتأكيد. لذلك عندما رأيت أن الناشر الذي ينشر لي، غولانز، رفض نشر آركتوروس في مسلسله، أعمال نادرة من الأدب الخيالي، سارعت إلى شرائه.

لقد قرأته خلال بعد ظهيرة يوم في الصيف، وأنا مضطجع في حديقة المنزل. خيَّبت البداية أملي، لأن الأسلوب فج، ولكن عندما وصلت إلى الفصل السادس -عندما يصل البطل إلى الكوكب، تورمانس، أحد توابع آركتوروس،- شدّني الكتاب بشكل كامل. لدى «ليندسي»، القدرة غير المعقولة لخلق الشيء الغريب وغير المتوقع. ولكن عندما انتهيت من قراءة الكتاب، شعرت أنني قد أحبطت بشكل غريب؛ لم تكن النهاية ذات معنى.

كتبت إلى صديق لينسي القديم إي. إتش. فيزياك، الذي كتب مقدمة مجلد «غولانز»، (الذي كانت، الميدوزا، الخاصة به واحدةً من الأعمال الأخرى). ولكن على الرغم من أنه أجاب بشكل مطول، كان واضحاً أنه لم يفهم آركتوروس بالفعل. كان عليّ أن أستوضح هذا من أجلي أنا.

وقد فعلت ذلك، لأن آركتوروس عَلِقَ في عقلي. في أحد الأيام، عندما كنت في عطلة في بلاك بول مع زوجتي وصديقي القديم، بِل هوبكينز، بدأت أخطط حبكة آركتوروس كمثال للقدرة على خلق بيئة ليست أرضيةً بشكلٍ

كامل، وقد أثار هذا بعض الذكريات العديدة من الكتاب الذي قرأته ثانيةً حالما عدت إلى كورن ول. هذه المرة، فهمت فجأةً ماذا كان يقول ليندسي، وماذا عَنَت النهاية.

منذ ذلك الوقت، لقد قرأتها حوالي ست مرات. وعندما كنت كاتباً مقيماً في كلية بنات في فرجينيا، وضعت آركتوروس واحداً من كتب الفصل. لقد كان نجاحاً باهراً - وجد طلابي هذا المزيج من القصة الخيالية والقصة الرمزية (المثل) مثيراً مثل، تولكين، - التي كان عالي الشهرة في بيوت الطلبة الأمريكان.

يبدو غريباً أن واحدةً من عيون الأدب البريطاني في القرن العشرين كادت تكون مجهولةً خارج الجزر البريطانية. والأغرب من هذا، أنه حتى في إنكلترا، قد نُسيت عملياً. عنوانها - «رحلة إلى آركتوروس» - يجعلها تبدو من الأدب العلمي. في الحقيقة، لقد كُتِبَت بعد الحرب العالمية الأولى مباشرةً، قبل أن تُنشر قصص «الخيال العلمي» الأولى في مجلة، قصص مذهلة، بثماني سنوات. وكما سيكتشف القارئ حالاً، «رحلة إلى آركتوروس» لا تُوصف بأنها قصة خيال علمي، أو قصة خيالية، أو حتى قصة رمزية. إنها ببساطة تامة، واحد من أعظم الأعمال الخيالية في القرن العشرين. من أجل مجرد إبداعها، يمكن أن تُقَارَن فقط بِـ«إله الخواتم» لِـ«تولكين»، لكنها، كما سنرى، عمل أعمق وأكثر جديةً بكثير.

إن مؤلفها ديفيد لينسي ولد في بلاك هيث، ضاحية من ضواحي لندن، في 1878. لقد هجر والده، رجل سكوتلاندي، الأسرة عندما كان ديفيد طفلاً، وقد قاست والدته الأمرّين لتربّي أطفالها الثلاثة. لقد أبان ليندسي في المدرسة عن ألمعية ذات شأن، وكان بإمكانه الحصول على بعثة دراسية في الجامعة. ولكن لخيبته الشديدة، قررت جدته أن يدخل معترك الأعمال. لذلك أصبح ليندسي كاتب تأمين في لويدز، في لندن، وقد كان دؤوب العمل ومجداً ويعمل بوجدان لذلك عُرِضَت عليه المشاركة في عمل مشترك وهو في الأربعينيات من عمره. لكن ليندسي كان تعباً من الأعمال الحرة، واتخذ القرار الجسور والخطِر في أن يصبح كاتباً. لقد كان ذلك القرار خطيراً أكثر من هذا، لأنه تزوج قبل فترة وجيزة - فتاةً جذابةً

وحيويةً أصغر منه بثماني عشرة سنة -ولا يملك دخلاً خاصاً. لقد استعمل مدخراته - وتقاعده - ليشتري بيتاً في كورن ول. هناك، في بضعة أشهر، كتب، رحلة إلى آركتوروس. قُبِل الكتابُ فوراً من قبل أول ناشر أرسله له، وظهر في السنة التالية، 1920. بدا كأن ليندسي قد برر قراره في أن يهجر أعمال التأمين، وحقق هدفه بسهولة تامة.

في الحقيقة، كان نشر «رحلة إلى آركتوروس»، بداية مأساة طويلة ستستمر حتى موته، بعد خمس وعشرين سنة. لقد واجهت رائعته مراجعات سيئة بشكل مخيف، وبيع منها 596 نسخةً. لم تُهاجَم روايته الثانية، المرأة المشاركة للشياطين، بل نُظِر إليها بتجاهل من قبل النقاد، ولم تحقق بيعاً جيداً. بينما وجدَت روايته الثالثة، أبو الهول، ناشراً بعد رفض عدة ناشرين، لكنها استُقبِلَت أيضاً بفتور. وروايته التالية «التفاحة البنفسجية» لم تستطع أن تجد ناشراً، وظلت نسخةَ مسودة حتى بعد موته بوقتٍ طويل. وأخيراً، الرواية التي اعتبرها رائعته، «هضبة الشيطان»، والتي نُشِرَت في 1932 بنفس روحية اللامبالاة الضجرة كالأخريات. ولم تكتمل روايته الأخيرة «الساحرة».

في هذه الأثناء كانت علاقات ليندسي مع زوجته في حالة سيئة؛ وكما يُفهم، كانت تعتقد أنها تزوجت من فاشل مُضلّل لنفسه. لقد أُجبِرَت على أن تدير بيتاً يقدم الطعام والمنامة بأجر أسبوعي في برايتون، وقد فعلت هذا خلال الحرب العالمية الثانية. كان شيئاً نموذجياً لحظ ليندسي السيئ أن أول قنبلة سقطت على برايتون سقطت بالفعل من خلال سقف المنزل الذي يقدم الطعام والمنامة في برايتون بينما كان ليندسي يستحم. ولحسن الحظ لم تنفجر القنبلة. وأخيراً بعد بضعة أسابيع من انتهاء الحرب، مات بسبب تسمم الدم، مات رجلاً يشعر بالمرارة وهو محبط. إلا أنه، في السنة التالية، أعاد ناشر نشر «رحلة إلى آركتوروس» ومنذ ذلك الوقت، كل روايات ليندسي - حتى «الساحرة» غير المنتهية - قد نُشِرَت.

أي قارئ يبدأ بقراءة «رحلة إلى آركتوروس» يستطيع أن يرى فوراً لماذا كانت فشلاً ذريعاً. الحقيقة الساطعة هي أن الأسلوب هو أسلوب هاوٍ. لقد بدأ ليندسي بالكتابة في وقت متأخر ليعرف كيف يبدو مهنياً. والفصول الستة الأولى من الرواية، التي تحدث على الأرض، ضحلة من ناحية الأسلوب

لدرجة أنه ليس شيئاً مدهشاً ألا يذهب القارئ وراءها. إلا أنه، عندما يصل البطل - رجل ضخم وله لحية يدعى «ماسكَل» - إلى الكوكب «تورمانس» يتغير كل شيء. إن نوعية الخيال شيء كبير جداً لدرجة أنه يصبح من المستحيل أن نشك أن ديفيد ليندسي هو رجل ذو عبقريةٍ خارقة. ومن هناك حتى آخر الرواية، يمسك بنا الاختراع الخيالي بقوة مُنَوِّمة، حتى يُغلق القارئ الكتاب وهو يشعر أنه كان في رحلة طويلة، وأنه مندهش لأن يجد نفسه عائداً وجالساً على كنبة.

من الضروري أن أعيد أن ديفيد ليندسي هو أكثر جديةً من «تولكين» الذي يدعوني إلى المقارنة معه. وقد كانت والدته امرأة متدينة بشكل عميق أنشأته على تقليد البريزبيتانية السكوتلاندية الكئيبة، وعلى الرغم من أنه ثار ضدها، ظلت وجهة نظره وجهة نظر الإنسان الصوفي. وهو يشبه نيتشه في هذا الشيء، الذي هو ابن راهب أيضاً، وقد أنشِئ من قبل أمه، وعلى الرغم من إلحاده المصرح به، ظل صوفياً.

إن ليندسي مثال نموذجي لما سميته «لا منتمياً». لقد اشمأز من سخف البشر (البشر المبالغين في كونهم بشراً)، وتتميز رؤيته الأساسية ببعض السمو الهائل الذي يستنجد بالروح البشرية، ويجعل الإنسان مدركاً أنه هو إله بالفعل. كانت تستحوذ عليه بشكل خاص مقدمة السيمفونية السابعة لِبيتهوفين، تلك الخيوط الرائعة التي تتصاعد إلى الأعالي مثل تصاعد درجات سلم هائل محفور في جانب جبل. هذه هي رسالة ليندسي الأساسية - أن هناك عظمة سامية رفيعة وراء تفاهة الحياة اليومية، تشير للبشر أن يصعدوا الدرج العظيم المؤدي إلى الحقيقة.

إن عدو هذه الحقيقة السامية، طبقاً لِليندسي، هو المفهوم العاطفي والحلو المذاق للجمال، الذي يعتبره البشر العاديون (الوسط) أعلى درجة من درجات الخير. في الحقيقة، يقول ليندسي، هذا «الجمال» خطير بقدر ما هو الكعك السكري (الذي يحتوي على الكثير من السكر) خطير على الأسنان حيث يسبب دمارها.

لقد وجد المراجعون الأصليون، لِرحلة آركتوروس، أنه مذهل ومحيّر

وغير مفهوم، ويشعر العديد من القراء المعاصرين لهذا الكتاب نفس المشاعر. ولكن حالما نمتلك المفتاح - الذي هو كره ليندسي «للجمال المجرد» وهاجسه المتعلق «بالحقيقة السامية» - يصبح الكتاب فجأةً سهل الفهم. مثل تقدم الحاج لِبونايان، يتألف كتاب «رحلة إلى آركتوروس» من سلسلة من المواجهات والمغامرات. ولكن بينما شخصيات «بونايان» هي استعارات للبشر والأشياء الموجودة في العالم الحسي، - السيد «الأرضي وايزمان»، «اليأس العملاق» وهكذا - فإن شخصيات ليندسي هي رموز لأفكار فلسفية. يبدو مملاً، ولكن مجرد قوة خيال ليندسي تجعله رائعةً من روائع الأدب.

تبدأ الرواية بمشهد غريب في جلسة استحضار الأرواح، حيث يسبب الوسيط (الشخص الوسيط بين العالم الأرضي وعالم الأرواح - المترجم) أو يجعل شاباً وسيماً يتحول إلى شخص مادي (من طينة أخرى). يبتهج الحاضرون ويُسقَطُ في أيديهم. ثم يفتح الباب ويظهر رجل قوي وريفي الهيئة يدعى «كراغ»، ويمسكك برقبة الفتى ويكسرها بعنف. يصبح وجه الفتى ممتقع اللون فوراً ويذهب الجمال منه ويصبح غريباً، وينقلب إلى وجه «ريفي وصارم وعليه تكشيرة وحشية أحدثت ظلاً كئيباً من القرف الأخلاقي في قلوب الحاضرين».

ربما قد أدرك القارئ سلفاً أن الفتى الجميل والغريب يمثل فكرة ليندسي عن «الجمال التافه»، بينما «كراغ» الشيطاني والريفي هو نوع من بيتهوفن الذي يستمتع بصدمة العاطفيين «بسموه الإنساني الأعلى» (سمو الإنسان الأمثل). لكن الممتع في هذا المشهد أن القارئ يُغَشُّ بفتنة الفتى الغريب والجميل، مثل الجمهور، ويُصدَمُ بقسوة ووحشية «كراغ». وخلال الكتاب، يكرر ليندسي هذا الموقف بتغييرات ممتعة. مثلما يقتنع القارئ بأن شخصاً ما يمثل فلسفة الوجود التي يجب أن تكون حقيقيةً بالتأكيد، يُقتَلُ الفيلسوف ويتلاشى الوجه في «وجه مكَشّر من الكريستال». السخرية، طبعاً، هي أن «كراغ» هو ما يسميه البشر «بالشيطان»، بينما في الحقيقة، الرجل العجيب والجميل هو «الرجل الكريستالي» الذي هو الشيطان الحقيقي، المخادع والمضلل الذي يحاول أن يخدع الجنس البشري ويقود البشر إلى الكسل والسكون (الذي يعني، بالنسبة إلى ليندسي، نفس الشيء الذي هو اللعنة).

سيكون من المستحيل تلخيص المغامرات غير المعقولة التي يواجهها «ماسكَل» على آركتوروس – المخلوقات الغريبة والمنظر العام غير الأرضي. لقد حاول سي. إس. ليويس شيئاً من هذا النوع في «الخروج من الكوكب الصامت والرحلة إلى الزهرة»، ولكن بالمقارنة مع ليندسي، خياله ضعيف وتقليدي.

باختصار، إذن، أول مواجهةٍ لِـ«ماسكَل» على آركتوروس، هي مع فتاة جميلة ولطيفة تُدعى «جويويند»، التي تعطيه بعضاً من دمها ليجدد نفسه، وتبدي اللطف والحب لكل المخلوقات الحية. هل المقصود منها أن تكون بطلةً حقيقيةً؟ لا. حسب ليندسي، هي عاطفية ولا دماغ لها. (لو كان حياً الآن يمكن أن يضيف، «مثل العديد من الأحرار أو المتحررين العصريين.») ينطبق الشيء نفسه على زوجها، شاعر وصوفي: عندما يُطغى عليه من قبل الجمال، يخرج بعض البيض من فمه الكريستالي. ولكن عندما تخبر جويويند ماسكَل أن الرجل الكريستالي هو مهندس معماري عظيم للعالم، نبدأ بالارتياب من أنها رمز لِـ«البشر الذين يبالغون في أنهم بشر»، وهي ضحية خداع الرجل الكريستالي.

المواجهة الثانية لِماسكَل هي مع امرأة فاسقة وداعرة ومتوحشة تُدعى «أوسيكس»، التي تدمر أثر تعاليم جويويند بجعله يأكل السمك، الذي تطبخه بتركيز إرادتها عليه. تستطيع أن تضرب وتُسقِطَ الطيور التي تمتص الدماء وهي في السماء بقوة إرادتها. لكن أوسيكس نفسها تُقتَلُ من قبل مخلوقة أنثى منافسة لها تُدعى «تيدومين». تيدومين تُقنِع ماسكَل أن الجواب على الحياة يكمن في التضحية الذاتية. ولكن يستيقظ ماسكَل ثانيةً ليدرك أنه خُدِعَ جرّاء قدراتها التنويمية وجرّاء تضليل الرجل الكريستالي. وعندما يقتله ماسكَل أخيراً، يتحول وجهها إلى تكشيرة الرجل الكريستالي المجنونة.

وهكذا تستمر الرواية – غابات ضخمة، محيطات غريبة، مناظر طبيعية غير عادية، شخصيات عجيبة وشاذة، كلها خُلِقَت بقوة هائلة وأعطيت سلطة ونفوذاً. حتى الآن، نحن في أقل من منتصف الرواية، ولا بوادر في الأفق تشي بأن قوة إبداع ليندسي المذهلة ما زالت في أوجها. في الخاتمة الطاغية للكتاب، يموت ماسكَل – فقط ليدرك أنه لم يمت قط – وأن ماسكَل لم

يكن إلا واحداً من أوهام كريستال مان (الرجل الكريستالي) وتضليله. ثم يتحول إلى شخصيته الحقيقية - مخلوق يُدعى «نايت سبور» ومعناه بذرة الليل، ويقابل كراغ ثانيةً، الذي يُقِرُّ بأنه القوة الوحيدة في الكون، ويمتلك من القوة ما يكفي لمقاومة تضليل كريستال مان. يخبره كراغ، «على الأرض إنني أدعى الألم» - الألم الذي يقبله القديسون والزاهدون عن طيب خاطر ليرتفعوا فوق نقاط ضعفهم البشرية.

من المستحيل تلخيص «رحلة إلى آركتوروس» في مقطع قصير. يكفي أن أقول إنه يترك القارئ بإيمان راسخ أن ليندسي كان من أعظم العقول في عصره. صحيح أن هذه الفلسفة تشبه البوذية؛ ولكن رحلة إلى آركتوروس لا تشابه أي رواية في القرن العشرين.

ولكن عندما يحاول ليندسي أن يُعطي فكرةً صحيحةً عن هذه الرؤية «السامية» في كتب أخرى، يفشل. لماذا؟ أشك في أن سبب هذا الفشل هو أنه اختار أن يضع هذه الكتب على الأرض -مثل بداية «رحلة إلى آركتوروس»- ومثل بطله هو ماسكَل، إنه يشعر أنه ليس في مكانه الطبيعي عندما يكون على الأرض، إنه «لا منتمٍ» نموذجي. الأمر هو كأن جاذبية الأرض القوية رفضت أن تسمح لِخيال ليندسي أن يترك الأرض. وكما قال بودلير عن الشاعر، «جناحاه يمنعانه من المشي». كل الروايات اللاحقة فيها صفحات رائعة، وحتى مقاطع، والأفكار هي بين الحين والآخر مثيرة وممتعة -مثلاً «أبو الهول» هي رواية عن رجل يخترع آلةً تَسَجِّل الأحلام- ولكن في التحليل الأخير، هذه الأحلام ينقصها الوحدة الطبيعية. واضح أن ليندسي وجد من الصعب أن ينهي هذه الأحلام، ويشعر القارئ بالشيء نفسه.

ولكن في روايته الثانية «امرأة مشاركة للأرواح»، (1922)، على الأقل قد وجد رمزاً رائعاً لمشكلة الفنان الأساسية. إنها رواية عن الحقيقة التي تُرَى من قبل فنانين عظام وصوفيين، وعن عالم سخافة الوقوف عند أمور الحياة اليومية (هذه عبارة هايدغر) التي نجد أنفسنا محاصرين في خضمِّها.

البطلة «إيزابيل» شابة مخطوبة وعلى وشك الزواج. إلا أنها تشعر أنها

غير راضية عن حياتها، كأنها الأفضل الثاني. عندما تستمع إلى الألحان المتصاعدة لمقطع في الحركة الأولى من السيمفونية السابعة لِبيتهوفين، تدخل في تجربة رؤية عالم واقعي آخر.

تذهب مع خطيبها لمشاهدة منزل يفكران بشرائه. هذا المنزل مرتبط بأسطورة خاصة. لقد بني زمن الغزو الساكسوني من قبل رجل يدعى «أولف». والأرض المبني هذا المنزل عليها يُقالُ إنها تُزارُ من قبل جبابرة يسكنون الكهوف. وهم الذين رفعوا جانب التل من السهل المجاور. ولكن في أحد الأيام اختفى الجزء العلوي من المنزل، اختفى مع «أولف». وعلى مر القرون، كان الناس يزعمون أنهم قد رأوا المنزل كما بناه «أولف».

المالك الحالي للمنزل رجل من الطبقة الوسطى يدعى «قاضي»، ويلتقي مع إيزابيل فيه دون أن يشعرا بأي اهتمام خاص أحدهما بالآخر. وعندما كانت إيزابيل تتجول حول المنزل، وجدت مطلع درج يؤدي إلى طابق علوي. وقد وجد قاضي أيضاً مطلع درج يؤدي إلى طابق علوي من الناحية الأخرى. ويلتقي الدرجان في غرفة واحدة. هناك شيء غريب حول هذا الطابق العلوي. يبدو أنه جزء من منزل أقدم، والمنظر خارج النوافذ مختلف عن المنظر خارج النوافذ في الطابق الأرضي: يبدو أنه منظر طبيعي قديم، يستحم في ضوء الشمس الربيعية - بينما في عالم الطابق الأرضي إنه الخريف. وخارج النوافذ موسيقار يرتدي ملابس مزركشة، ويبدو أنه نائم على جانب التل، وبجانبه كمان.

عندما يتقابل قاضي وإيزابيل في هذه الغرفة العلوية، يعرفان أنهما قُصِدا الواحد منهما للآخر. قاضي هو أصغر منها قليلاً. وهي «سلطوية» أكثر منه. وعندما تنظر إيزابيل إلى وجهها في المرآة، تبدو أيضاً شخصاً مختلفاً - تبدو شخصاً أكثر نضجاً. هي شابة أنيقة لكنها تتكلف الجد والاحتشام؛ والآن تشعر أنها ترتعش من حيوية غريبة هي بشكل جزئي حيوية جنسية.

المشكلة هي أنهما عندما ينزلان إلى الطابق الأرضي، كلاهما يفقد الذاكرة المتعلقة بالغرفة العلوية. ويلتقيان من جديد كغريبين لا يعرفان بعضهما بعضاً. ولكن عندما يلتقيان في القسم الأخير من الرواية في الطابق

العلوي، يتكدران على غياب الذاكرة الذي يصابان به. يحاولان أن يجدا طريقةً لتذكير نفسيهما بنفسيهما الآخرين المقصودين أحدهما للآخر؛ يكتبان ملاحظات بعضهما لبعض ويضعها كل في جيبه. ولكن عندما يصبحان في الطابق الأرضي ثانيةً، ويجدان الملاحظات، يجدانها غير مفهومة ويرميانها.

تنتهي الرواية بشكل محبِط. آخر مرة يلتقيان فيها تكون في حديقة المنزل. لكن قاضي تسلّقَ من خارج نافذة الطابق الأعلى وهو في شمس الربيع. بينما إيزابيل التي دخلت من خلال البوابة، محاطة بالضباب الخريفي. وقاضي، بالنسبة لها، لا يزال غريباً نسبياً، وتشعر بالانزعاج عندما يناديها باسمها الأول.

يتوسل قاضي إليها أن تنتظره. يستعير كمان الموسيقار، ويعزف. وأثناء عزفه، يجد إيزابيل واقفةً في شمس الربيع والمنزل قد اختفى. لقد نجح قاضي في جعلها ترى العالم برؤية متغيرة. يعود ويضمها بين ذراعيه. إنهما منتصران لبضع دقائق - لقد وجدا بعضهما بعضاً ثانيةً. ثم، بالنسبة لإيزابيل، يبدأ ضباب الخريف، وتختفي الشمس. تقول له بحزن، «إنني عائدة إلى الحالة القديمة». وبعد بضع دقائق، يعاودها فقدان الذاكرة، وتوجه الكلام له بشكل رسمي كـ«سيد قاضي».

وبعد جهد كبير بذله لكي يعيدها إليه، يلتقط قاضي كمان الموسيقار ثانيةً ويعزف. وبعد لحظة تعود شمس الربيع. ثم يستيقظ الموسيقار. ترى إيزابيل أن قاضي يحدق في وجهه كأنه يرى رؤيةً مخيفةً. ثم يتهاوى قاضي على الأرض نتيجة نوبةٍ قلبية، ويعود الضباب الخريفي.

«المرأة المشاركة للشيطان» تعبر عن معنى كان يرجع إليه ليندسي في كل رواياته: الشعور أن العلاقات الاجتماعية تحولنا إلى دمى ميكانيكية، وتفصلنا عن الواقع. (ليندسي، رجل شكلي وجبان إلى حدٍ كبير، دون شك شعر بهذا الشيء بقوة). «الطابق العلوي» في المنزل هو الحالة العقلية التي نصل إليها عندما، كما يقول ييتس، «نكمل العقل الجزئي». ثم، فجأةً، نفهم ماذا يمكن أن تكون الحياة، وماذا يجب أن تكوْن. وللحظة نكون في أشعة شمس ربيعية، وقد انتابنا فجأةً شعور من «أخبار طيبة سخيفة». ثم يعود

ضباب الخريف. والأسوأ من هذا، أننا قد فقدنا ذكرى أشعة الشمس الربيعية و«الطابق العلوي» للعقل.

على الرغم من ركاكة نثره الغريبة، لا شك أبداً أن ليندسي كان كاتباً عظيماً، ولديه الكثير مما يشترك فيه مع نيتشه وشوبنهاور. صحيح أن فكرته المركزية هي - أن الشيطان مخادع، وعاطفي ويثير الإقياء - مشتركة بينه وبين شو في الفصل الثالث من «الإنسان والإنسان الأمثل»، لكن شو يعالج الفكرة كملهاة، بينما ليندسي يرتفع إلى شيء ما مثل سمو مقطع الخطوة خطوة في الارتقاء في السيمفونية السابعة لِبيتهوفن.

لقد كان ليندسي نفسه ضحيةً لتلك الرسميات الاجتماعية التي تعرقل «إيزابيل لومينت»، والعديد من أبطاله وبطلاته الآخرين. حتى نثره رسمي وليس ظريفاً بشكل غريب، ويشكل نوعاً من العائق بين الكاتب وقرائه. لكن رؤية ليندسي بارزة لدرجة أنه لا يستطيع أحد أن يقرأ حتى رواياته الأسوأ - مثل «هضبة الشيطان» - دون أن يتلقّى الانطباع القوي الذي تحدثه عبقريتهٓ في هذا القارئ.

ومما يثير الاستغراب، أنني أستطيع أن أفكر بكاتب آخر من القرن العشرين قد عبر مرةً عن «رؤية سامية» أو عن «رؤية السمو» التي تستجيب لِليندسي - أقول مما يثير الاستغراب لأن الكاتب هو برتراند راسل، فيلسوف ربما كرهه ليندسي لأنه «عقلي طائش» أو من عيار خفيف. ففي رسالة إلى عشيقته السيدة «كونستانس موليسون» كتب راسل، «يجب، قبل أن أموت، أن أجد طريقةً ما لأقول الشيء الأساسي عندي، الذي لم أقله بعد - شيء هو ليس الحب أو الكره أو الشفقة أو الاحتقار، ولكنه نَفَس الحياة، العنيف والقادم من مكان بعيد، مدخلاً إلى الحياة البشرية سعة المدى والقوة المجردة من العواطف والمخيفة للأشياء غير الإنسانية (أو التي لا تخص البشر)». هذا هو جوهر ديفيد ليندسي، وإذا كان نقاده أذكياء بما فيه الكفاية لكي يفهموا، كان بإمكانه أن يتعلم كيف يبدع روائع أخرى بدلاً من الموت تثبيطاً وإهمالاً وإحباطاً.

مما يثير الشفقة أن أختتم هذا الفصل دون ذكر صديق ليندسي، إي. إتش.

فيزياك، الذي كتب مقدمة «غولانز» لإعادة إصدار «رحلة إلى آركتوروس»، والذي هو مؤلف كتاب بنفس غرابة آركتوروس.

كما قلت سابقاً، كتبت إلى فيزياك حالاً بعد قراءة آركتوروس لأول مرة، لأرى إذا كان يستطيع أن يلقي ضوءاً أكبر عليها. لقد أجاب بإسهاب، بخط يده الدقيق والمبهم، لكن ما قاله تركني في ظلام ما قبل السؤال.

لكننا استمررنا في المراسلة. عرفت أنه شارف على التسعين من عمره، وأنه يعيش في مأوى للعجزة في «هوف». أصبح واضحاً لي بعد وقت قصير أنه رجل وحيد ومسن، وأنه سعيد لمراسلة كاتب آخر، خاصةً من جيل أصغر. وصار يخاطبني باسمي كولن، ويدعوني لأن أخاطبه بِهارولد.

وأخيراً ذهبت لأراه في هوف بالقرب من برايتون - كان يشغل غرفة نومٍ واسعة في مأوى عجزة قريب من البحر. كان نحيلاً جداً ووجهه حساس ويبعث على الارتياح. وعندما سألته إلى ماذا يعزو عمره الطويل، أجاب باختصار «القلق».

علمت أن هارولد فيزياك عاش حياةً مع الكتب بهدوء ولم يتزوج. لقد كان يفتنه البحر دائماً، الشيء الذي لامس خياله. لقد نشر بضعة مجلدات شعرية، وثلاث روايات، وكتباً عن ميلتون وكونراد؛ وقد اعتُبِر أكثر من دارس كفء لميلتون، وقد نشر أعمال ميلتون في مجلد واحد.

كان واضحاً لي أنه كان يموت مللاً وضجراً؛ شعر بأن حياته انتهت قبل عدة سنوات. ظهرت روايته الأولى «الجزيرة التي تزورها الأشباح» في 1908؛ و«ميدوزا»، أشهر رواياته، نشرت في 1929، ولكن رُفِضت رواية لاحقة، تاركةً إياه مكتئباً ومضعضعاً؛ وكنتيجة لهذا، ببساطة توقف عن الكتابة - ثلاثين سنةً قبل معرفتي به.

الآن، عندما تكلم معي عن حياته - خاصةً أيامه الأولى - ألححتُ عليه أن يكتبها. بدا أن بعضها كان قد كتب من قبل، وأرسل لي نسخةً من المسوّدة. كان يكتب بشكل جيد جداً، وقد ألححتُ عليه أن يستمر في الكتابة. وقد أقنعت ناشراً أيضاً أن يقبل بنشر كتاب عن ديفيد ليندسي كتب من قبلي وفيزياك (ومن قبل كاتب آخر، ج. بي. بيك، سينضم إلينا)، وكانت

النتيجة «العبقرية الغريبة لِديفيد ليندسي». نشرَ تاريخ حياته (حياة فيزياك) في 1968 بعنوان «ساعة صباح الحياة».

الآن الحقيقة هي أنني لم أعتقد أن «ميدوزا» عمل جيد جداً. لقد كتبت بأسلوب يذكرني بِ آر. إل. ستيفنسون أو آرثر ميكون – بالتأكيد بالفيكتوري المتأخر. إنها تُروى من قبل ولد صغير يذهب إلى البحر مع إنسان متوسط العمر يدعى «هاكستابل»، الذي يبحث عن ولده المفقود، وقد استأجر سفينةً وطاقمها من أجل ذلك.

إن أحداث الرواية غامضة، وتتضمن اكتشاف سفينة مهجورة، وإنسان صغير غريب وأبكم، يقدم مسودةً غريبة تشير إلى «عمود صخري». وهناك أيضاً مخلوق بحري يشبه الإنسان ومثير لحب الاستطلاع في الذي يشاهده وله قوائم طير. يثبتُ هذا المخلوق أنه هُرِّب على ظهر السفينة من قبل واحد من البحارة. يخبر السيد هاكستابل قبطان السفينة أنه يجب أن يبحثوا عن العمود الصخري الذي، كما يعتقد، سيزودهم بدليل ما على اختفاء ابنه.

يخبر السيد هاكستابل فيما بعد الراوي أسطورةً غريبة عن جزيرة ليست بعيدةً عن ساحل سيالون، وكان سكانها مرةً يعيشون في بحبوحة وعقلاء، ولكنهم، مثل الأتلانتيين في «تايميوس» أفلاطون، الذين تراجعوا تدريجياً إلى مستوى أخلاقي أخفض. يحاول فيلسوف مسن أن يعيدهم إلى فضيلتهم السابقة، ولكن يبرز مغوٍ دجّال يقول لهم إن هذا ليس ضرورياً. يكتشف شكلاً غريباً لنورٍ غريب يمكنه تغيير شكل البشر وإعادتهم إلى حالة أعلى من الوعي. في الحقيقة، هذا الضوء السحري يفاقم تراجعهم وانحدارهم فقط، حتى تغرق الجزيرة، تاركةً فقط عموداً صخرياً بارزاً فوق الأمواج.

في الفصل التالي، يقتربون من العمود الصخري، وتمتلئ الكابينة فجأةً بنورٍ غريب، يجعل الراوي يشعر بِـ«بهجة حلوة، وفرحٍ غامر ساحر» يبدو أنه أطلق سراح روحه من جسمه.

ثم فجأةً مخلوقات بحرية لها قوائم الطير تغزو السفينة، ويلقى القبض على الراوي. يُحمَلُ على سطح السفينة، ويرى بالقرب من السفينة عموداً

مخروطياً من الصخر الأسود. وقد خطفت المخلوقات البحرية البحارة من السفينة، وهي تسبح معهم إلى العمود.

ويُؤخَذ الراوي نفسُه إلى العمود، ويُرمى إلى الأسفل من خلال مزلاج مربع محفور في الصخر. إنه يهبط إلى حافة صخرية تحت الماء، حيث يضطجع بحار. يبدو هذا البحار أنه ميت في البداية، ولكن عندما ينظر الراوي إلى وجهه، يبتسم «بفرح متهور وشرير». ثم يرى نوعاً من قرون الاستشعار الحمراء الغامقة، مغطاة بماصَّات، بارزة من أعماق الماء تحته، تتلمس على طول الحافة الصخرية. يفلح في تجنبها. ولكن عندما ينظر إلى الأسفل في الأعماق، يرى قبطان السفينة مربوطاً بقرن استشعار نوع من الحبَّار. ثم يلمح وجه القبطان ويُصدَمُ حين يرى وجهه يحمل تعبيراً من النشوة.

ويعد ذلك بقليل، ينادي شخص ما من الأعلى إلى الأسفل ويرمي حبلاً؛ إنه يُنقَذُ ويُؤخذُ إلى سطح السفينة من جديد. والطاقم الذي قلَّ عدده إلى حد كبير، (بمن فيهم السيد هاكستابل، الذي يبدو الآن أنه يعتقد أن الراوي هو ابنه المفقود منذ زمن طويل) يعيد القارب إلى إنكلترا.

لقد وجدت كل القصة محبطةً، وللأسف الشديد، لم أسأل فيزياك ماذا قصد. لكنني أشك في أنه كان بإمكانه أن يجيب. وقد لمحت قصده بعد عدة سنوات - بعد موته بوقت طويل في منتصف تسعينياته - أنني فجأةً لمحت معناه. أشك في أن المخلوق الذي يشبه الأخطبوط كان رمز فيزياك نفسه «للوهم الجنسي»، الذي يمسك الرجال ويملأهم بالنشوة. كشخص كانت معرفته العملية بالجنس طفيفةً، أعتقد أن فيزياك، بحدس شاعر، التقط فكرة أن الجنس هو وهم، مُصَمَّمٌ لكي يُقنِعَ الحيوانات بأن يحافظوا على النوع، وليملأهم بإحساس من الغاية الصوفية أو الهدف، الذي عندما يُحَلَّلُ بدقة، يُرَى أنه نوع من حيلة لنيل الثقة.

ويظهر هذا أيضاً في حلم غريب يحلم به الراوي أثناء اضطجاعه على الريف الصخري. إنه يحلم بقارب أو سفينة، بيضوية الشكل تبحر في البحر. يبدو أنها مصنوعة من نوع من اللحم، «من الطراوة الغريبة المغرية». يقول إنها أنثوية ولكنها ليست بشرية. «لقد كانت فاتنةً تسحر الخيال وتفوق كل

وصف لأي امرأة من البشر حتى ولو كانت هيلين أو كليوباترا، كانت أكثر إغراءً وجمالاً فتَّاناً».

واضح أن هذا هو رمز فيزياك للمرأة، المعطاة شكل الأعضاء الجنسية الأنثوية، على الرغم من أنه صرّح أن لونها هو أخضر على زرقة، كأنه يوحي بالتآكل والاندثار. إنه بعد هذا الحلم يستيقظ ويرى القبطان في قبضة قرن الاستشعار، مرتدياً تعبيراً من النشوة الجذلى على وجهه.

ومن جديد، عندما ينظر الراوي إلى الوراء، إلى العمود، يصفه بأنه طويل ومخروطي، وله ثقب قريب من القمة - ثانيةً، من الواضح أن هذا هو رمز جنسي؛ ويرمز سواده ثانيةً إلى الظلام والشر.

أشك أن أي طبيب نفسي أو (طبيب عقلي)، يقرأ «ميدوزا»، كان قد صرَّح دون تردد أنها كانت نوعاً من رواية حلم ترمز إلى خوف فيزياك من الجنس. وأشك أنه محق في ذلك.

ولكن يبدو لي أيضاً أن فيزياك، باستعماله رمز الأخطبوط المُلَوَّن بلون اللحم، الممسك بالإنسان الذي يرتدي وجهه تعبيراً من النشوة الجذلى، أصاب رمزاً طاغياً لقوة الجنس. في الزمن الذي قرأت الرواية خلاله - في ثلاثيناتي الأولى - حين لم أصل بعد - إلى صياغة فكرة أو مفهوم أن الجنس هو وهم في أساسه، وأنه يملأنا بإحساس من السحر الذي يجعله يبدو بوابةً إلى حالة أعلى من الوعي، ثم يتلاشى، تاركاً إيّانا مذهولين كأننا نُوِّمنا مغناطيسياً ثم أوقظنا بلمسة أصابع المُنَوِّم المغناطيسي.

الآن، بالرجوع إلى الوراء، يبدو لي شيئاً مثيراً للسخرية أن فيزياك، الذي نظر إلى الجنس بمثل هذا الذعر العميق، قد أنتج في القرن العشرين واحداً من أكثر الرموز استقراراً في الذاكرة لقوته.



# 17. دوستويفسكي

في 1906، قرر الناشر اللندني جي. إم. دينت أن يشرع في سلسلة من إعادة نشر غير مكلفة لأعمال كلاسيكية تدعى «مكتبة كل إنسان» – المحاولة الأولى لنشر كتب ذات كلفة منخفضة لجمهور واسع. اختار دينت وقتاً مناسباً – عندما خلق التطوير في العملية التعليمية وفي الثقافة شهيةً كبيرة «للقراءة الجادة» – وكانت مكتبة كل إنسان نجاحاً فورياً. كان مداها واسعاً: قائمة بالكتب الأدبية التي تبلغ المئات من العناوين، من جين أوستن إلى زولا، الشعر من تشوسَر إلى براونينغ، الكتّاب الكلاسيكيين اليونان والرومان للتاريخ والعلوم والفلسفة وحتى اللاهوت.

وقد انتهى كل مجلد بفهرس مصنف لِـ934 عنواناً، وكقارئ مفرط في القراءة (اعتدت أن أصف نفسي بأنني مجنون بالكتاب المقدس)، كان واحداً من أكثر أشكال سروري أن أتصفح هذه القائمة لأرى كم كاتباً جديداً أستطيع أن أكتشف.

واحد من المؤلفين الذين لم أسمع بهم كان دوستويفسكي. هناك سبعة مداخل باسمه، لذلك كان كاتباً مهماً. سألت مدرساً في المدرسة عن نوع الكتب التي كتبها دوستويفسكي. قال لي إن كتبه سوداوية ولها علاقة بالأمراض، وبشكل أو بآخر أعطاني الانطباع أن دوستويفسكي كان نوعاً من بو الروسي.

لقد كنت أحب إدغار بو، لذلك في المرة التالية التي كنت فيها في المكتبة، نظرت إلى «ملاحظات من تحت الأرض» (سُمِّيت في نسخة كل إنسان «رسائل من العالم السفلي»)، وقد كنت مرتبكاً وخائب الظن بهذا

الكتاب. «أنا إنسان مريض، أنا إنسان حاقد»، تبدأ، ثم تتجول صفحةً إثر صفحة دون حتى أن تقول قصةً ما. وأخيراً رميتها إلى الأرض بقرف دون أن أصل إلى القصة. قررت أن دوستويفسكي ليس لي، وأقلعت عنها.

أعتقد أن هذا كان في 1944 عندما كنت في الثالثة عشرة. في السنة التالية بدأت دار نشر «هاينمان» بإعادة نشر ترجمة دوستويفسكي لِـ«كونستانس غارنيت»، بأغلفة حمراء ضد الغبار. لقد سمعت أن «الجريمة والعقاب» يُفترَض أنها أعظم رواية له، واشتريتها. (في تلك الأيام كنت لا أزال أوزع المجلات كل مساء ومواد السمانة الخضراء بعد ظهر كل يوم سبت، من أجل نقود المصروفات اليومية، التي كنت أصرف معظمها على الكتب).

لقد اشتملت مقدمة المترجم، التي كانت عبارة عن صفحتين، على نبذة عن حياة دوستويفسكي.

بدا أن والدَي دوستويفسكي كانا فقيرين لدرجة أنهما عاشا مع خمسة أطفال في غرفتين. كان والده النبيل المعدم طبيباً. وقد توفيت أمه عندما كان في السادسة عشرة؛ وقد قتل والده فيما بعد من قبل فلاحيه، الذين كان يعاملهم بقسوة.

بينما كان في مدرسة الهندسة، كتب أول رواية له «الناس الفقراء»، وهي قصة موظف بائس كان يحب فتاة صغيرة غير سعيدة بسبب ترك حبيبها لها. وفي النهاية يخسرها. سلم دوستويفسكي المسودة لصديقه «غريغوروفيتش» الذي أخذها إلى الشاعر «نيكرازوف». بدأ الاثنان يقرآنها بصوت عال، ووجدا نفسيهما غير قادرين على التوقف. وفي النهاية، بكى كلاهما وسالت دموعهما على خدودهما. اندفعا عند الفجر ليخبرا دوستويفسكي أنها رائعة من روائع الأدب. وقد جعلت دوستويفسكي مشهوراً بعد نشرها في مجلة «نيكرازوف».

لكن فيدورا ميخائيل دوستويفسكي كان شخصاً حساساً وسريع الغضب، وله رأي مُحبطٌ بنفسه، وأكثر من مسحة من جنون العظمة؛ لم يفده النجاح قط. لقد ازداد تشاؤمه لأن قصصه اللاحقة هوجِمَت من قبل النقاد. لقد كان رد فعله مبالغاً فيه وسمح لهجوم النقاد أن يقوده إلى الهياج والغضب

الشديد. وفي شقائه فقد كل إحساس بالانسجام. وقد اعتُقِل لأنه عضو في جماعة تجتمع لقراءة أدب ثوري.

«بعد ثمانية أشهر في السجن»، يقول كونستانس غارنيت، «أخِذَ إلى ميدان سيميونوفسكي لتطلَقَ النارُ عليه». كتب لأخيه ميخائيل دوستويفسكي يقول، «نبحوا بكلمات فوق رؤوسنا، وجعلونا نرتدي القمصان البيضاء التي يرتديها الناس المحكومون بالموت. عند هذا، رُبِطنا كل ثلاثة مع بعض بالخوازيق، لنقاسي عذاب تنفيذ الحكم. كوني الثالث في الصف، استنتجت أنه لم يبق لي سوى بضع دقائق من الحياة أمامي. فكرت بك وبالأحباء الصغار، وأفلحت في أن أقبل بليتشيف ودوروف، اللذين كانا بعدي، وودعتهما. وفجأةً دقَّ الجنود قرعة العودة إلى الثكنة، وفُكَّ رباطنا، وأرجعنا إلى المشنقة، وأبلغنا أن جلالته عفا عن حياتنا». وقد جُنَّ واحد من المساجين، غريغوريف، حالما فُكَّ وثاقه، ولم يستعد عقله ثانيةً.

ذاك المشهد ترك بي أثراً كبيراً. تصورت أنه بعد إعادة دوستويفسكي إلى زنزانته، كل آجرة في الجدار بدت له فاتنةً وجديرةً بالانتباه العميق.

بعد إرجاء تنفيذ الحكم، أرسل دوستويفسكي إلى سيبيريا، حيث خدم أربع سنوات في مستوطنة عقابية، وأربع سنوات أخرى في الجيش. عاد إلى بيتيرسبيرغ، وتزوج من أرملةٍ مصابة بالسل. لقد كتب يصف المستوطنة العقابية في «بيت الموتى»، إحدى أقوى رواياته، ومن الأعمال الكلاسيكية في علم الجريمة. وقد جلبت له شهرةً جديدة، وبعد سنتين - وعشرين سنة بعد «الناس الفقراء» - وطَّدَ نفسه كروائي عظيم بكتابته «الجريمة والعقاب». وفي ذلك الوقت توفيت زوجته.

كان دوستويفسكي يعاني دائماً من ضيق مالي، وكان يكتب بسرعة لا تُصَدّق ليدرأ دائنيه. (بعد موت أخيه ميخائيل كان عليه أن يسدد ديونه ويعيل أسرته).

في 1866، بينما لم تنته بعد «الجريمة والعقاب»، وقع دوستويفسكي في حاجة ماسة للنقود - وللوقت - لدرجة أنه قرر أن يملي روايته، المقامر، على كاتب اختزال. وقد أجبره ناشر محتال على توقيع عقد يوافق فيه على

أن يسلّمه روايةً جديدة في وقت محدد، وإن لم يف بذلك، سينشر كل أعماله لمدة تسع سنوات دون أن يعطيه أي بنس. وخلال أقل من شهر، بدأ يملي على فتاة في العشرين من عمرها «آنا سنيتكينا» - كان دوستويفسكي في ذاك الوقت في الخامسة والأربعين من عمره. وبعد ستة وعشرين يوماً، انتهى الكتاب - ومعه يوم قبل الوقت المحدد في العقد. عندما حاول دوستويفسكي أن يسلِّم الكتاب، كان الناشر خارج المدينة، ورفض مكتبه قبول المسودة. وقد بقي من وقته المحدد بضع ساعات، عندما أقنع مخفر الشرطة المحلي أن يستلم الكتاب ويعطيه إشعاراً بذلك.

قرر دوستويفسكي أنه يحب أن يملي الروايات، وطلب من آنا أن تستمر في العمل معه. وبعد تسليم «المقامر» بسبعة أيام، أتت إلى شقته، وقال لها إنه يعمل على حبكة رواية جديدة، «عن فنان لم يعد شاباً»، وقد أحب فتاةً صغيرة. لكنه اعترف أنه يحتاج إلى النصيحة. ماذا يمكن لفتاةٍ متدفقة بالحيوية أن ترى في رجل مسن ومريض وينوء بثقل الديون؟ «ضعي نفسكِ مكانها»، قال دوستويفسكي، «تخيلي أن هذا الفنان هو أنا، وأنني اعترفت بحبي لكِ وطلبت منكِ أن تكوني زوجتي، ماذا ستجيبين؟»

«سأجيب أنني أحبكَ وسوف أحبكَ طوال حياتي».

لقد تعانقا. وعندما سألها رأيها بخططه للمستقبل، أجابت، «كيف أستطيع أن أقرر وأنا سعيدة إلى هذا الحد؟»

لقد أدخلت آنا النظام والترتيب إلى حياته، عالجته من القمار، وحتى إنها أصبحت الناشرة التي تنشر أعماله، لذلك نجا أخيراً من الديون. ظلّا معاً لمدة أربع عشرة سنة. ولكن عند موته، وهو في التاسعة والخمسين، حقق دوستويفسكي شهرةً واسعةً، وقد استقبلت كلمته عند إزاحة الستار عن لوحة تأبينية لِبوشكين، في حزيران 1880، بهتافات هستيرية. وقد مشى الآلاف في جنازته.

لقد كانت قراءتي للجريمة والعقاب تجربةً غير عادية. لقد اعتدت على فكرة أن الروايات الكلاسيكية تتطلب قوة احتمال لا بأس بها من قبل القارئ. ولكن بالنسبة للجريمة والعقاب، لقد أمسكَ بي من الصفحة الأولى، بوصفها لفتى - - راسكولنيكوف - ينزل عن الدرج على رؤوس أصابع

قدميه ليتجنب مقابلة صاحبة الغرفة التي يسكنها في منزلها ولم يسدد أجرة البيت؛ ثم وصف الحرارة الخانقة للصيف، والروائح النتنة في بيتيرسبيرغ، والسكارى المترنحين في الطريق، وسقالات البناء والآجر والرمل، وصفاً بمنتهى الواقعية. لقد امتلك دوستويفسكي عيناً ثاقبة ترى كل التفاصيل.

«كان صاحب الحانة في غرفة أخرى، ولكنه بين الحين والآخر كان ينزل بعض الدرجات ليدخل إلى الغرفة الرئيسية، حيث يبين حذاؤه الملطّخ بالزفت والوسخ وألسنته المتدلية فوقه كل مرة قبل ظهور شخصه. كان يرتدي معطفاً كاملاً وصدريةً من الساتان الأسود عليها شحم بشكل مخيف، ولا يرتدي ربطة عنق، ووجهه كله يفوح برائحة الزيت مثل قفل من الحديد».

يبدو أن دوستويفسكي يريد أن يخلق أشياء غريبة، مثل شخصيات، «هايرونيموس بوش».

في هذه الحانة يقابل راسكولنيكوف «مارميلادوف»، السكران، الذي «انتفخ وجهه، بسبب الشرب المستمر، وأصبح لون بشرته أصفر تشوبه الخضرة، وأجفانه متورمةً وتطل منها عيناه اللتان تميلان للون الأحمر وتبرقان مثل قطعتي نقود صغيرتين». إنه يَدينُ بشيءٍ ما للسيد «ميكوبر» عند تشارلز ديكينز، لكنه أكثر انحطاطاً منه بكثير. مارميلادوف ينحله الشعور بالذنب تجاه أسرته - لقد ضُرِبت زوجته من قبل صاحب البيت الذي يستأجر عنده، وأُجبِرت ابنته على ممارسة البغاء.

عندما يستيقظ من نومه الذي لم يشعر بالراحة بعده، يستلم راسكولنيكوف رسالةً من أمه تصف له كيف أن صاحب العمل الذي تعمل عنده أخته «دونيا» حاول أن يغويها، وكيف ترميها المرأة التي ستصبح زوجة صاحب عملها إلى الشارع، معتقدةً أنها المذنبة وليس صاحب العمل. ثم عندما أوشكت الأسرة على الوصول إلى اليأس والإذلال، عرفت زوجة المغوي الحقيقة وطلبت منهم التوسل من أجل السماح، ثم دارت البلدة لتُخبر السكان بما حدث مع زوجها ودونيا. الآن ستتزوج دونيا، دون حب، محامياً غنياً أكبر منها بعدة سنوات - على ما يبدو من أجل أخيها الفقير جداً. يندفع راسكولنيكوف خارجاً من المنزل وهو يتعذب، مقرراً ألا يسمح لأخته بهذا الزواج.

يستمر دوستويفسكي إحكام شدّ اللولب. يرى راسكولنيكوف في الشارع فتاةً في السادسة عشرة تمشي بشكل مترنح، وفستانها ممزق. من الواضح أنها أجبرت على الشرب حتى الثمالة ثم أغويت؛ حتى الآن، يراقبها شخص يرتدي ثياباً جيدة باهتمام، وهو متشوق أن يغتنم الفرصة ويغويها. ينادي راسكولنيكوف شرطياً يوافق على ألا تقع الفتاة في براثن مُغوٍ آخر.

عندما قرأت هذه المقاطع الأولى ثانيةً، بعد نصف قرن من القراءة الأولى، يجب أن أعترف أنها لم تؤثر فيَّ بقوة مثل المرة الأولى. يبدو لي الآن أن دوستويفسكي شديد التصميم في محاولته انتزاع آخر قطرة عاطفة من كل مشهد. أدرك، طبعاً، أن مثل هذا الشيء يحدث بالفعل، أن السكيرين يسمحون لبناتهم في أن يصبحن مومسات، وأن البنات الفاضلات يُجبَرن على الزواج من رجال أكبر منهن عمراً بكثير من أجل المال، وأن البنات المراهقات يُسكَرنَ ومن ثم يُغتَصَبن. ولكن يبدو لي أيضاً أن دوستويفسكي لديه ميل قوي للماساشوتية التي تَضُر على أعصابي. وجدت ذلك قوياً ومثيراً أثناء مراهقتي؛ ولكنني أجدها الآن غير مقنعة.

كان حل راسكولنيكوف، طبعاً، هو أن يقتل مقرضة المال لقاء رهن، التي هي (صاحبة البيت) بفأس؛ وهو يُجبرٌ أن يقتل أيضاً أختها غير الشقيقة المتخلفة عقلياً. لقد أقنع نفسه أن بطلاً مثل نابوليون لا يتردد في ارتكاب جريمة القتل إذا كان هذا سيمكنه من النجاة من وضع أو حالة لا تُطاق. ولكن جريمة راسكولنيكوف تفشل في تحقيق هدفها. إذ يُشتبه به فوراً من قبل الشرطة. ويلعب مفتش الشرطة معه لعبة القط والفأر، مستمتعاً أكثر، على ما يبدو، بروحه، أكثر من إدانته.

وأخيراً يعترف راسكولنيكوف، ويُحكَم عليه بحبس ثماني سنوات في سيبيريا. «سونيا»، ابنة مارميلادوف السِكّير، ترافقه - لقد قتل أبوها في حادث شارع. وهكذا تبدأ إعادة تأهيل راسكولنيكوف.

لقد صُعِقتُ بقوة الرواية، ولكن في نفس الوقت، لم أقتنع بتشاؤمها الوحشي. كانت الحقيقة أنه، كشخص، كان دوستويفسكي عصابياً أكثر مني بكثير، وأكثر مني ميلاً إلى الاستهزاء بنفسه وإلى الشعور بالاضطهاد.

لقد لاحظ فرويد مرة أن أي طفل تَلَقَّى حب أمه غير المنقوص يعيش الحياة وهو يشعر أنه واثق من نفسه وهو محصن. حسناً، كنت أول ولدٍ لأبَوَيَّ، وبالتأكيد تلقيت الكثير من حب الأم. وقد اعتُبِرتُ أيضاً «ذكياً»، وممتعاً من قبل جدودي وعماتي وأعمامي وأخوالي وخالاتي. معنى ذلك هو أنه حتى عندما كنت أشعر أنني مكتئب، أثناء مراهقتي، لم أكن ميّالاً إلى الشعور بالشفقة الذاتية أو الإحطاط من قدر نفسي. لذلك، بينما وجدت دوستويفسكي أقوى روائي، وأكبر تأثيراً على القارئ من أي روائي آخر قرأته، وجدت العديد من شخصياته مثيرةً للغضب وغير ودودة. إذا كان الناس أشقياء مثل مارميلادوف، ومضطربين من الشعور بالذنب فيما يتعلق بالشقاء الذي يسببونه لأسرهم، لماذا لا يفعلون شيئاً ما بهذا الشأن؟ لماذا في «روح لطيفة» تدرك الزوجة فقط أن زوجها يحبها وهي تحاول الانتحار؟ لم لم يخبرها الأبله بهذا في وقت أبكر، وهكذا تتجنب هذه النهاية التعيسة؟ شعرت أن دوستويفسكي يحب أن يولول في التعاسة. كان شو أكثر ملاءمةً بكثير لطبعي المتفائل أساساً.

لقد بدأت أقرأ، في حوالي هذا الوقت «دوستويفسكي، الرجل وأعماله» للكاتب الهولندي «جوليوس مير غرايف» الذي أعجبني كتابه عن فان كوخ كثيراً (لقد اكتشفت لوحات فان كوخ عن طريق صديق ضليع بفهم الفنون الجميلة، وقد بدأ بقراءة كتب عن الرسم والنحت). لقد استمتعت بكتاب مير غرايف لأنه يضمن الكتاب ملخصاتٍ لحبكات الأعمال الرئيسية. لقد خصص أكثر من خمسين صفحةً «للمعتوه» الذي يعتبره مير غرايف رائعته.

جلست أقرأ الأبله، واستمررت حتى أصبحت في منتصف الطريق إلى نهايته. لكن بالمقارنة مع الجريمة والعقاب، بدا أنه يتجول ويفتقر إلى التوجيه. بالإضافة إلى ذلك، وجدت الأمير ميشكين، الذي هو محاولة دوستويفسكي في تصوير بطل مثل المسيح، لم تكن مقنعةً. ألم يستطع أن يرى أن «الإنسان الطيب» يكون بطلاً متبلد الحس؟ لأن الطريقة الوحيدة لجعل القارئ معجباً بإنسان طيب هي أن نقارنه بالناس غير الطيبين، ونشير إلى تفوقهم. في الحقيقة أن ميشكين سلبي جداً ولا يمكن أن ينجح في إثارة اهتمام القارئ.

لقد امتعضت خاصةً من مشهد الحفلة الذي يُطلبُ من كل واحد فيه أن يصف أكره شيء عمله في حياته. بدا لي أن دوستويفسكي كان ببساطة يُضيّع وقته على نقاط الضعف والآثام الماضية، وأنه كان من الأجدى أن يكرّس عقله لشيء عقلاني أكثر وبنّاء أكثر.

لذلك تركت «الأبله» ولم أقرأه حتى اليوم.

وجدت أن «المعتوه» يمكن أن يُقرأ أكثر من الأبله، على الرغم من وجود حيلة الراوي الذي يدعي أنه يعرف كل فكرة وكل تصرف لكل شخصياته. هذا مبني، طبعاً، على قضية قتل نيتشايف، حيث حاول ثوري شاب بلا شفقة أن يربط مجموعة من المتآمرين بجعلهم يساهمون في جريمة قتل لا أساس لها. لقد ضجرت من الثوريين، لكنني كنت معجباً باثنتين من الشخصيات: ستافروجين، الذي أُفسِد والولد البايروني (نسبةً إلى بايرون) الذي يعاني من الإحساس باللاجدوى، وكيريلوف، الصوفي الذي قرر أن ينتحر ليثبت أن الإنسان هو إله وله الحق بالخيار الأخير. وبسبب قربي من الانتحار، استطعت أن أفهم تفكير كيريلوف. لكنني فهمت أيضاً ضجر ستافروجين وإحساسه باللاجدوى. كنت لا أزال أناضل ضد نفس الشعور من عدم المعنى، وكان دوستويفسكي الروائي الوحيد الذي بدا أنه يفهم ذلك. ولكن بدا لي واضحاً جداً أن الانتحار - الحل الذي اختاره ستافروجين - ليس الحل الصحيح.

إحساسي أن دوستويفسكي كان واحداً من أعظم الروائيين قد توطد عندما قرأت الكتاب عن دوستويفسكي للفيلسوف «نيكولاس بيرديايف». يقترح أن دوستويفسكي هو أعظم كاتب للأفكار عرفه العالم، وأن الأفكار تشكل العمود الفقري لأعماله، وأن عاطفته وحبه للأفكار يجعلان أعماله روائع خالدة.

لقد كان أيضاً مقطعاً من تاريخ حياة بيرديايف «الحلم والواقع» هو الذي يشدد على أهمية لماذا اعتبرت دوستويفسكي متفوقاً على كل الروائيين الآخرين عدا تولستوي. يخبرنا بيرديايف كيف أنه هو ومجموعة من مثقفين آخرين قضوا الليل كله يتكلمون ويتناقشون. وعندما كان يتثاءب أخيراً

أحدهم ويقول إنه حان الوقت للذهاب إلى البيت، كان يجيب شخص آخر، « لا، لا نستطيع أن نذهب بعد - لم نقرر بعد ما إذا كان الله موجوداً أم لا. هذا هو السبب في أنني أُعجبت بدوستويفسكي. لقد بدا لي دائماً أن البريطانيين هم أساساً أصحاب عقل تافه، وأنه لا أحد من روائيينا الكبار - ريتشاردسون، فيلدينغ، سكوت، ديكينز، ثاكاري، هاردي - قد عبر على الإطلاق عن فكرة مهمة واحدة. لكن دوستويفسكي، مثل تولستوي، كان راغباً في مواجهة مسألة لماذا نحن أحياء. وهكذا، على الرغم من انزعاجي من ماسوشيته، كنت أكثر من راغب لأن أعتبره أعظم روائي في العالم.

إلا أنني عندما قرأت رواية، الإخوة كارامازوف التي تعتبر رائعة دوستويفسكي، وجدت هذا الرأي صعب التعزيز. يبدو لي أن هذا العمل الكبير، بطول حوالي نصف مليون كلمة، يتجول بشكلٍ لا يُطاق. تماماً مثل «المعتوه» نشعر أن دوستويفسكي لا فكرة لديه حول أين هو ذاهب. الكتاب هو سلسلة من المحادثات والمقابلات التي تبدو دون موضوع معين أو نقطة محددة. طبعاً بالنسبة لدوستويفسكي لها موضوع بالتأكيد. يريد دوستويفسكي أن يتكلم عن الإلحاد وعن الإيمان بالله، وعن الفسق والفجور والانغماس في الملذات، وعن النوازع الإنسانية الطبيعية نحو الخير. كارامازوف العجوز منغمس في شهواته بشكل يثير الاشمئزاز، بينما ابنه الأصغر، «أليوشا»، راهب قبل التثبيت في أحد الأديرة، وابنه الثاني، «إيفان»، ملحد يعذبه شقاء العالم.

أقوى المشاهد، طبعاً، هو نقاش إيفان الطويل مع أليوشا، وقصته الوعظية ذات المضمون الأخلاقي عن المفتش الأكبر. بالتأكيد، في هذه المشاهد يقترب دوستويفسكي من التعبير عن عذابه طوال حياته. يشرح إيفان أنه لا يستطيع أن يقبل فكرة أن الحياة جيدة، وأن الله هو كلي القدرة، لأن هناك شقاء كبيراً في العالم ومن المستحيل أن يشعر الإنسان، «إذا وضع هذا الشقاء في سياقه العام»، أنه يمكن أن ينظر إليه كله كجزء من التصميم الأكبر للعالم.

يعبر دوستويفسكي هنا، طبعاً، عن واحد من النقاشات الأكثر أهمية من كل النقاشات الأخرى الفلسفية واللاهوتية - التي عبر عنها كيركغارد عندما عارض نظام هيجل العظيم على أساس أنه مثل محاولة إيجاد طريقك حول

كوبنهاغن على خريطة الدانمارك التي تبدو كوبنهاغن عليه كنقطة دبوس. يسقط العقل غالباً ساكناً عندما يُواجَهُ بالشقاء الفردي.

إلا أن هذا لا يعني أن اعتراضات إيفان ليس لها أجوبة. هذا ما كان يجب على أليوشا أن يجيب به: « المسألة هي أنه سواء أردنا أو لا، يجب علينا كلنا أن نعيش على الزعم أن الجهد يستحق المحاولة. لكنني أتفق معك أنه من الضروري فقط أن نقرأ مأساة مخيفة ما، من شقاء المتبقين على الحياة بعد الزلزال إلى جرائم الإنسان ضد أخيه الإنسان، كي نشعر أن تفاؤلنا مبني على نوع من قصر النظر. علينا فقط أن نقرأ موضوعاً في جريدةٍ عن العنف ضد الأطفال – أو العنف مع الكبار – لكي نشعر أن الحياة يمكن أن تكون قاسيةً بشكل مخيف.

« إلا أن الناس الذين يسمحون لأنفسهم أن يكتئبوا وأن يُصابوا بأذى بسبب هذه الاعتبارات عندهم غالباً انهيار عقلي أو هم ينتحرون. في الحقيقة، الرد المنطقي على أفكارك هو أن يتوقف بذل كل الجهود كي نصبح كلنا سلبيين. هل هذا ما تقترحه – أنه يجب أن نجلس كلنا في الزاوية وننظر نظرات فارغة أمامنا؟

« أليس أفضل بكثير أن نقوم بما نستطيع لنكافح ضد الشر في العالم، وأن نستمر في الحياة في نفس الوقت؟

« في الحقيقة هناك لحظات معينة عندما نبدو أننا ممتلئون بقوة ضخمة وتفاؤل – مثلاً، في صباح أيام الربيع، أو في الليل، ونحن نحدق في السماء، بملايينها من العوالم الأخرى.

«علينا جميعاً أن نخوض المعركة من لحظة للحظة. تبدو الحياة رائعةً في يوم، وفي يومٍ آخر تبدو صعبةً بشكل مؤلم لدرجة أننا نتساءل ما إذا كنا نستطيع أن نستمر. إلا أننا، بوضوح، لم يُرَد لنا أن نستسلم، كما تقترح فلسفتك. في الحقيقة، فلسفتك مثل فنجان مملوء بالسم. اللحظات التي أعيشها من التفاؤل تشي بأننا أقوى بكثير مما ندرك، وأن قوتنا غالباً مخبأة عنا بفعل الشفقة الذاتية وانعدام الإيمان بالذات. لذلك بينما لا يسعني إلا أن أعجب بعقلك، أشعر بشكلٍ غريزي أن رأيك السوداوي بالوجود الإنساني هو نوع من الخطأ الحسابي...».

من المحتمل أن يكون جواب إيفان، «وماذا عن مفتشي الأكبر؟ كيف يمكنك أن تجيب عن ذلك؟»

الآن علي أن أعترف أنني شعرت دائماً أن الجدال حول المفتش الأكبر هو إلى حد كبير أيضاً أقل عمقاً مما يبدو. في كنهه هو هجوم على الكنيسة الكاثوليكية وممارسة الاعتراف. يصف إيفان كيف، عندما يعود المسيح إلى إشبيليا، يُرمَى في السجن، وهناك يزوره المفتش الأكبر، ويحذره أنه يجب أن يموت. المناجاة الذاتية التي تلي هي أساساً هجوم على فكرة أن الإنسان يمكن أن «يُنقَذَ». «الناس هم مجرد قطيع من الماشية»، يقول المفتش الأكبر. «كل ما يريدونه هو الطعام والأمن. لا تقل لهم إن مملكة الرب هي في داخلهم - هم لا يريدون أن يعرفوا. لا تقل لهم إنهم يملكون الحرية - هم لا يريدون الحرية. لقد أخذنا حريتهم منهم، وحولناهم إلى عبيد للكنيسة الكاثوليكية. نقول لهم ما يجب أن يفعلوه إذا أرادوا أن يهربوا من اللعنة، وهم يُطيعوننا ويضعون النقود في أطباقنا لجمع النقود. لماذا تريد أن تأتي وتتدخل؟ ألا تعلم أنهم كسالى وأغبياء، ويريدون فقط أن يُقالَ لهم ماذا يجب أن يفعلوا؟»

وكهجوم على الكاثوليكية - أو ربما الكنيسة بشكل عام - يمكن أن يُعتبَرَ هذا تعليقاً عادلاً. كان سيوافق عليه لوثر. ولكن الجدال بين لوثر والكنيسة الكاثوليكية مضى عليه على الأقل خمسة قرون؛ لماذا تستحضره كله ثانيةً؟ فيما يتعلق بقرننا، إنه لا أهمية له. «اللامنتمون» يريدون الحرية بشكل أكيد - وهذا مشترك في كل أديان العالم. يمكن أن يكون صحيحاً أن جماهير الناس العريضة هم كسالى روحياً، ويسرهم كثيراً أن يبتلعوا دين المعتقد النقي. لكن ذلك لا يعبر عن أي شيء مع أو ضد الدين نفسه.

وباختصار، فإن النقاش حول مسألة المفتش الأكبر، ببساطة، يخطئ النقطة الأساسية، ومن الصعب أن نرى كيف اكتسب هذا النقاش سمعته كقطعة أدبية عميقة. ولأن لا دوستويفسكي ولا قراءه كانوا كاثوليكيين رومان، من الصعب أيضاً أن نفهم لماذا كتب هذا النقاش.

إن قصة المفتش الأكبر بالتأكيد لها لحظة قوية إلى حد كبير، - في النهاية، عندما، بدلاً من أن يجيب، يقبل المسيح الرجل العجوز على شفتيه. يرتعد

المفتش، ثم يفتح الباب ويقول، «اذهب ولا تعد». يذكره المسيح أن المسيحية هي عن الحب. ولكن، كما يعترف دوستويفسكي، المفتش أيضاً يحب الجنس البشري على طريقته الخاصة، ولذلك هو لا يحتاج إلى التذكير. ربما مقصود بالقبلة أن ترمز إلى الحب السامي الذي يستطيع أن يسامح المفتش الأكبر عندما يصدر الحكم بالإعدام. إنها إشارة مؤثرة بعمق، لكنها ليست ضروريةً للنقاش حول المفتش الأكبر ولا لهجوم دوستويفسكي على الكنيسة.

لقد اعترف فلاديمير نابوكوف مرةً أنه لا يستطيع أن يتحمّل دوستويفسكي. في ذلك الوقت، كان هذا الاعتراف بالنسبة لي قبولاً بالغباء والسطحية. ولكن بنظرة إلى الوراء، أجد نفسي متعاطفاً مع نابوكوف. لو تُهتُ على جزيرةٍ صحراوية (جزيرة في الصحراء) ومعي أعمال دوستويفسكي الكاملة، من الممكن أن أقرأه ثانيةً. لكن محاولاتي الحديثة لقراءته قد فشلت. لم أعد أستطيع أن أصبر على ماسوشيته وشفقته الذاتية وهستيريته. مضى الزمن الذي كنت راغباً فيه أن أبلع كل هذه الأشياء - مع العلم أنها، حتى في ذلك الوقت، كانت تغضبني وتضجرني - لكنني الآن أجد هذه الأشياء تشكل عائقاً. يعتبَرُ دوستويفسكي، وهذا صحيح، أحد الفلاسفة الوجوديين الأوائل. وأشعر أن فلسفته، مثل سارتر وكامو وهايدغر، تحيط بها الأخطاء، حتى إنني أفقد صبري عند قراءتها.

ما هي هذه «الأخطاء؟» أستطيع أن أقول هنا فقط إن أخطاء الفلاسفة تنبثق ممّا يسميه ويليام جيمس «عمى ما في البشر». يخبرنا جيمس قصةً عن كيف كان يسوق خلال منطقة غابات خلفية من أمريكا، وقد فَزِعَ من بشاعة قطع الغابات، حيث أنزل المستوطنون أشجاراً وبنوا لأنفسهم أكواخاً من القطع الخشبية. وفي تلك اللحظة، علّق سائقه مصادقاً على كل الأعمال المدهشة التي قام بها المستوطنون، ويدرك جيمس أنه بالنسبة لهم، قطع الأشجار إلى هذا المدى ليس بشعاً أبداً؛ إنهم مثّلوا نتيجة الجهد الإنساني في صراعه ضد الفوضى.

كل الفلاسفة يسمحون لمزاجهم أن يتدخل في معتقداتهم. ولهذا شعر إدموند هاسرل بالحاجة إلى خلق فلسفة علمية بشكل صحيح، وقد سمّاها «فينومينولوجيا» (علم الظواهر).

كانت مشكلة دوستويفسكي ككاتب هي حساسيته المفرطة للنقد، بالإضافة إلى نوبات النكد والامتعاض، لدرجة أنه كان دائماً ينقب جربه ويلحس جروحه. لو لم يُلق القبض عليه بسبب «نشاطاته الثورية»، ربما تحول إلى أناني مشاكس صغير. إن تنفيذ حكم الإعدام به القريب وسنوات المنفى في سيبيريا - كل ذلك أنقذه من ذلك. إلا أنه، حتى نهاية حياته، كان يُمَرِّضُ ذاته الحساسة البالغة الحساسية التي عذبته مثل وجع السن.

إذا نُظِرَ إلى إنجاز دوستويفسكي بموضوعية، فهو إنجاز غير عادي. كانت أسرته فقيرةً. مع أن والده كان أرستوقراطياً. لم تصبر أمه معتلة الصحة واللطيفة على زوجها العصابي العنيف إلى أن توفيت بالسل في الثلاثينات من عمرها؛ وقد تبع ذلك قتل أبي دوستويفسكي. لقد حارب دوستويفسكي الفقر معظم حياته، وعاش في أحياء الفقراء القذرة، محاطاً بالشقاء الإنساني. ولكنه على الرغم من أنه كتب بقوة عن الشقاء الإنساني، كان أيضاً قادراً على بلوغ لحظاتٍ من التوكيد الكلي - مثل نشوة أليوشا عندما ينظر إلى السماء في الليل. لقد تجاوز وتغلب على معاناته لكي يصبح كاتباً عظيماً.

هذا ما كنت سأقوله لنابوكوف لو قابلته وجهاً لوجه.

إلا أنني أستطيع أن أرى الآن أن هناك جانباً آخر للنقاش. كان دوستويفسكي دائماً يعاني قليلاً من جنون العظمة. حتى وهو طالب ضابط، لقد كُرِهَ لأنه كان رقيق الجلد ويغضب بسهولة. كانت روايته «الناس الفقراء» ناجحةً لأنه طَعّمها بموضوع ديكينز - وبمسحة من بلزاك - وبشيء من «ممطر» غوغول. فأصبح الخليط أصلياً إلى درجة كبيرة - ومن هنا يأتي أثرها على معاصريها.

المشكلة هي أنها متأثرة بالأسوأ عند ديكينز - مثلاً، تلك القصص الكئيبة والكثيرة البكاء في «أوراق بيك ويك»، والمليئة بالأطفال الذين يموتون والأمهات الجائعات. لقد تنهنه نيكراسوف عند المشهد حيث أبو التلميذ الفقير، بوكروفسكي، أوشك على أن يفقد عقله حزناً على موت ابنه إلى حد إلقائه بسلة من الورق من كتبه أثناء تأبين الجنازة. لكن هذا الشيء، المقصود به أن يجلب الدمع للعيون والحشرجة للحنجرة، هو محسوب بشكلٍ أو بآخر.

السمة الأخرى الأساسية لعمل دوستويفسكي هي الشخصيات الهستيرية الغريبة التي تبدو أنها تتمرّغ في ضعفها واحتقار ذاتها. يمتد خطها من غوليادكين في «المضاعف» - الكاتب المضطهد الصغير الذي يُجنُّ - من خلال مارميلادوف في «الجريمة والعقاب»، حتى كارامازوف العجوز، بثرثرته الخرقاء وفساده الأخلاقي. مثل هذه الشخصيات، كما هو واضح، انبثقت من انفصام دوستويفسكي النفسي وهستيريَّته. ليس شيئاً غريباً أن تصدم هذه الشخصيات معظم الناس العاديين كشخصيات مزعجة. لذلك عندما حاول دوستويفسكي أن يجمع المعنيين أو المغزيين المفضلين - الشقاء والهستيريا - في «المضاعف» أثار نقداً قاسياً، الشيء الذي سبب له شقاء وهستيريا جديدين وإضافيين.

يبدو لي أن ما قاله ماثيو آرنولد عن الشعر هو أيضاً صحيح بالنسبة للرواية - «إنها نقد للحياة». إن هدفها، مثل هدف مانيوَل الحاسوب (كتيب يشرح كيفية استعماله)، هو أن تعلمنا كيف نتقن موضوعاً صعباً ومعقداً. ويبدو لي أيضاً أنه من واجب الناقد أن يبذل جهده ليكون محياداً وعادلاً. ولأن دوستويفسكي مبالغ وليس عادلاً، فإن نقده سيكون مخطئ التوجه مثل كتيب تشغيل الحاسوب الذي يكون دائماً متناقضاً مع نفسه.

يبدو لي أن الجواب على المشكلة الأساسية للوجود الإنساني هو جواب مستقيم. لقد قال الدكتور جونسون، «فكرة أنه يجب أن يُشنَقَ في حدود أسبوعين تُرَكِّزُ عقل الإنسان بشكل عجيب». معظم مشكلاتنا الإنسانية تبرز من حقيقة أن عقولنا ليست مركزة، الإرادة تفشل في أن تقوم بعملها الصحيح - في إعادة شحن بطارياتنا الحيوية، وفي أن تحافظ علينا في مستوىً عالٍ من الدافع والهدف.

في معظم أدب القرن العشرين، هناك تأكيد مستمر على سطحية الحياة الحديثة، وعلى فقدان التحدي الذي يخنق الإرادة. هذا، بوضوح، هو مغزى قصيدة «الأرض الخراب»، ومغزى رواية هيمنغوي «الشمس تشرق أيضاً»، ومغزى روايات دي. إتش. لورانس. إلا أننا عندما نتفحص هذا النقد بدقة أكثر، نرى أن المسألة هي خطيئة الكتاب أنفسهم. كلما نواجَه بأزمة ما، فإن لها تأثيراً في تقوية الإرادة، وملئنا بالرغبة في العودة إلى حالتنا قبل

الأزمة، وبتعبير آخر، بالرغبة في الحياة الهادئة، التي ينتقدها كل من إيليوت وهيمنغوي ولورانس.

ولكن عندما نواجِه الأزمة، نشعر أنها ليتها تذهب دون رجعة، ستكون الحياة أكثر سعادةً. نستطيع أن نرى أن كل ما علينا فعله هو أن نتذكر هذه الأزمة لكي نشعر بالفرح ونكون مرتاحين أنها ذهبت. وبتعبير آخر، علينا أن نعتمد على قوة الخيال. في الحقيقة يجب أن نكون قادرين على الشعور بالسعادة في الحاضر بتخيلنا مجرد مشكلة ممكنة الحدوث، وإدراكنا كم كنا محظوظين في أنها لم تحدث.

الأزمات لها قوة إثارة ما يمكن أن يسمَّى «الإرادة العميقة»، المتعارضة مع «الإرادة السطحية» التي نفرضها على المشكلات التافهة. الكتاب الحديثون، من دوستويفسكي إلى ألان، يتذمرون أن حياتنا نفسها فارغة جداً من التحدي الحقيقي الذي نمارسه فقط «بالإرادة السطحية» أو «المتكلّفة» التي تفشل في إعادة شحنٍ بطارياتنا. ولكن المتضمن في هذا التعليق هو الزعم أننا نستطيع أن نحفز «الإرادة العميقة» بمواجهة أزمة عميقة. وهذا بوضوح ليس صحيحاً. يختلف البشر عن الحيوانات لأنهم يمتلكون الخيال، يمتلكون حياة عقليةً بالإضافة إلى الفيزيائية. أستطيع، مثلاً، أن أوقظ «إرادتي العميقة» بقراءة «إل سوردو على القمة» لهيمنغوي، أو بقراءة «بيت الموتى» لدوستويفسكي، بوصفها للمجرمين وجرائمهم. في الحقيقة، أستطيع أن أحفز نفسي من الكسل الذي أنا فيه بتخيل أزمة ما لن تحدث.

هذه القدرة على إثارة «الإرادة العميقة» باستعمال الخيال هي واحدة من القدرات المهمة التي يمتلكها الإنسان. بالتأكيد لقد فهم دوستويفسكي هذا الشيء كونه قد وقف أمام مجموعة إطلاق النار. إن مشكلات معظم شخصياته ليست مشكلات حقيقية. لو كان مارميلادوف يؤنبه ضميره حقيقةً فيما يتعلق بزوجته وابنته، لأقلع عن صرف أجوره على السكر، وشرع في تمكينهما من العيش حياةً أفضل من حياتهما الآن. وإيمان سونيا الساذج بالكتاب المقدس ليس الحل - يزوِّدها بالراحة فقط عن طريق القصص الخيالية المواسية. ولا استغاثة دوستويفسكي بالمعتقد الديني هي الحل. لقد رتَّب دوستويفسكي ورق اللعب ضد شخصياته - بتقديمه غباءهم وعدم

كفاءتهم كجزء من المشكلة - وهكذا فالحل الوحيد يكمن في رحمة الله؛ في الحقيقة أنّ قليلاً من البديهة أو الفطرة السليمة يمكن أن تذهب شوطاً بعيداً باتجاه الحل.



# 18. نيتشه

لقد وصفت مسبقاً كيف أن قراءتي لنيتشه، في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة، أدخلتني في حالة سمّيتها «العدمية» - الاعتقاد في لا شيء. عرفت، طبعاً، أن آينشتاين لم يقصد بعمله أن يكون له مضاعفات «أخلاقية» من أجل مقالة في كتاب يسمّى «أن أعتقد» أشارت إلى أن آراءه (كما بدت لي عندئذٍ) كانت تقليديةً.

كانت مشكلتي هي أنني تُقتُ إلى نوع من التأكيد، وشعرت أن كل شيء لم يكن أكيداً. في ذلك العمر تحتاج بشكل ملح إلى شخصٍ ما تُعجِبُهُ، لكن كل الكبار الذين كانوا حولي كانوا مغفلين. كان أحدهم كاهناً دخلت معه مرةً في نقاش وقد قال لي إنني أعاني من «عدم قدرة عقلية على الهضم». وقد بدا لي كبير آخر مغفلاً آخر قرر أن يعيش على الكذب.

كانت المشكلة، حسبما استطعت أن أرى، أن البشر لا يحتاجون إلى الحقيقة؛ يحتاجون فقط إلى كذبة مريحة ترضي عواطفهم. بدا لي أن الناس الذين آمنوا أن عيسى «أنقذهم» يجب أن يعلموا أن هذا لم يكن صحيحاً بالتأكيد.

الذي أزعجني حقيقة كان أنني استطعت أن أرى لماذا كان الناس راضين بأن يقبلوا «حقيقةً» دون فحصها. لماذا يتوجب عليهم ذلك؟ لقد تشربت فكرتي عن الحقيقة من العلوم - فكرة أن العالم كان أساساً عاقلاً، وأنه يجب أن يكون بالإمكان فهمه. ولكن يجب على الناس العاديين أن يزعجوا أنفسهم في محاولة فهمه؟ ماذا سوف يتوجب عليهم أن يكسبوا؟ الجواب، كما بدا لي، كان واضحاً: لا شيء. على العكس، سيكون لديهم الكثير ليخسروه جرّاء تدميرهم لأوهامهم المريحة.

والأكثر من هذا، ماذا توجب عليّ أن أكسب؟ كان الجواب ثانيةً: لا شيء. لم يجلب لي إصراري على فهم «الحقيقة» أي شيء ماعدا الشقاء والاكتئاب. بشكلٍ عام، بدا الناس الأغبياء أسعد بكثير من الناس الأذكى - كانوا يذهبون إلى مباريات كرة القدم، ويغنّون أغنياتهم العاطفية في الخمّارات، ولم يسألوا أنفسهم أسئلةً غير مريحة.

مثل تي. إي. لورانس، غالباً وجدت نفسي أحسد الجندي مع خليلته، أو الرجل الذي يداعب كلبه، لأنهم بسطاء وغير منفصمين.

إن لم يكن معظم البشر مهتمين «بالحقيقة»، بماذا هم مهتمون؟ بدا الجواب واضحاً: بتقدير واحترام الذات. كل واحد يريد أن يكون لديه سبب للشعور بأنه «أرفع»، أو أعلى مقاماً من الآخرين. إذا تكلم والدي عن رئيسه في العمل، كانت لهجته تميل لأن تكون أبويةً قليلاً. وعلى الرغم من أن والدتي كانت من جمهور السينما المتحمسين، كانت تلاحظ دائماً أن نجوم هوليوود لم يكونوا سعداء في الحقيقة - حقيقة أنهم طلقوا ثم تزوجوا ثانيةً غالباً قد أثبتت ذلك.

استنتجت أن الذي ساق الناس في الحقيقة كان إرادة القوة. كل شخصٍ يريد أن يكون أقوى رجلٍ على الأرض - أو في حالة النساء، الأجمل والأكثر إغراء.

ذلك عندما رأيت، ذات يوم، كتاباً في المكتبة بعنوان «إرادة القوة»، انسحبت إلى أقرب طاولة، وبدأت أقرأه.

هذا الكتاب، شُرِحَ في مقدمة المترجم، قُصِدَ منه أن يكون «أعظم عملٍ نثري نظري وفلسفي» لنيتشه. كتابه «هكذا تكلم زرادشت» سبب سوء فهم لدرجة أنه رأى ضرورة كتابة عمل آخر يجعل الأمور أكثر وضوحاً. لسوء الحظ لقد جُنَّ قبل أن يكمل الكتاب، وحتى النسخة الحالية، في مجلدين، لم تكن كاملةً.

لقد أعجبتُ بالكلام عن كيف قرر نيتشه في البداية أن «قوة الإرادة» هي الدافع الإنساني الأساسي. حسب، فراو فورستر نيتشه، «ظهرت الفكرة لأخيها أولاً سنة 1870... بينما كان يخدم كمتطوعٍ في وحدة إسعاف للجيش الألماني» في الحرب الفرنسية الألمانية.

«في إحدى الفرص، في نهاية يوم ثقيل بالجرحى، صادف أن دخل إلى بلدةٍ صغيرة على جانب واحد من الطرق العسكرية الرئيسية. كان يتجول فيها على مهل عندما، فجأةً، وهو يلف مع الشارع المحمي بجدران حجرية عالية، سمع صوت ضجة، مثل زئير الرعد، بدت أنها قادمة من المنطقة المجاورة مباشرةً. أسرع نحو الأمام خطوةً أو خطوتين حيث رأى فوجاً رائعاً من الخيالة... راكبين خيلهم ومارين متجاوزين له مثل غيمة لامعة في عاصفة. الضجة المرعدة أصبحت أعلى أكثر فأكثر، وانظر أيها القارئ، فوج من الخيالة الذين يحبهم التابعين لمدفعية الميدان اندفع إلى الأمام بأقصى سرعة... واتجه غرباً بين قرقعة السلاسل والخيل المطاردة. مرت دقيقة أو اثنتان، حتى ظهر رتل من المشاة، متقدماً زوجياً - كانت عيون الرجال ملتهبةً، وكانت أقدامهم تضرب الطريق القاسي مثل ضربات المطرقة الضخمة، وكانت معداتهم وتجهيزاتهم تلمع خلال السديم. أثناء مرور هذا الموكب أمامه، وهو في طريقه إلى الحرب، وربما إلى الموت... لمحت فكرة في عقل نيتشه هي أن أعلى درجة من إرادة الحياة لا يمكن أن تجد تعبيراً لها في «صراعٍ من أجل البقاء» إلّا في إرادة الحرب، إرادة القوة، إرادة القوة القاهرة».

المترجم - أنتوني لودوفيشي - يتابع ويقول إنه بعد اثنتي عشرة سنة، وضع نيتشه هذه الفكرة في «هكذا تكلم زرادشت»:

«كلما وجدت شيئاً حياً، وجدت عنده إرادة القوة، وحتى في إرادة الخادم وجدت إرادته في أن يصبح سيداً».

لقد تأثّرتُ عندما وجدت شخصاً يحمل نفس الأفكار القريبة من أفكاري، وتأثرت أكثر لأنني وجدت أن اسم الفصل الافتتاحي هو «العدمية»، الكلمة التي استعملتها لأصف إحساسي الخاص بانعدام الإيمان بأي شيء. لقد كتب نيتشه، «ماذا تعني العدمية؟ تعني أن أعلى القيم تفقد قيمتها. لا يوجد ملجأ. لا إجابة عن السؤال: لأي غرض؟ أو ما الهدف؟»

إلا أنني أثناء استمراري في القراءة، شعرت بالإحباط وخيبة الأمل. تابع نيتشه يتكلم عن المسيح، وبدا أن هاجسه هو الأخلاق، وشيء سماه «ما وراء

الطبيعة». أظن أنني كنت آمل بشيءٍ ما مماثل لشوبنهاور (الذي، طبعاً، لم أقرأه)، الذي يرفض كل القيم الإنسانية كأوهام. كان من الصعب أن أرى إلى ماذا يهدف نيتشه.

سحبت «هكذا تكلم زرادشت» من الرف، وقرأت قسمه الافتتاحي – كيف نزل زرادشت من الجبل، وقابل قديساً عجوزاً، تكلم معه عن الله. وعندما افترقا، قال زرادشت لنفسه، «ألم يسمع بأن الله قد مات؟» ثم يتبع المقطع الذي يذهب فيه زرادشت إلى السوق ويخبر الناس، «إنني أعَلِّمُكُم من هو الإنسان الأمثل. الإنسان هو شيء يجب أن نتجاوزه..».

لقد رأيت النقطة التي يتكلم عنها: الإنسان هو شيء يجب أن نتجاوزه. ولكن ما هو الفرق الذي سيحدثه هذا إذا ظلّت الحقيقة بعيدة المنال؟

عند هذا الحد رأيت عنواناً آخر لنيتشه: «الإنساني، المبالَغُ به»، الذي عبّر عن شعوري الأساسي تجاه الناس. لكن نظرةً إلى الكتاب أقنعتني أنه ليس فيه شيء من أجلي. لقد بدأ بنقاش طويل حول عيوب الفلاسفة، وكان عصيّاً على فهمي. أرجعته إلى مكانه على الرف.

بعد حوالي سنة. عندما اكتشفت «الإنسان والإنسان الأمثل» لشو، رجعت إلى زرادشت، هذه المرة بفهم أكبر. عندما قرأت الفصل الثامن «الشجرة على سفح التل» أدركت مشكلتي. هناك فتى كان دائماً يتجنب زرادشت يعترف، «لم أعد أثق بنفسي منذ أن حلمت ببلوغ الأعالي، ولا أحد يثق بي بعد الآن... إنني أتغير بسرعة كبيرة؛ يومي هذا يناقض أمسي... عندما أكون في القمة أجد نفسي وحيداً... صقيع الوحدة والوحشة يجعلني أرتجف».

لكنني استطعت أن أرى أن زرادشت كان يتكلم بديهيات عندما أجاب. «أنت لست حراً – أنت ستبحث عن الحرية. أنت منهك من بحثك ومتعب جداً».

عرفت أيضاً ماذا قصد عندما قال، «إن روحك تتعطش للنجوم. ولكن غرائزك الشريرة تريد الحرية أيضاً»، لأنني في هذا الوقت كنت أمر بتجربة حمى جنسية متقطعة. بدا لي أنني لو استطعت أن أنزع ثياب فتاة وأمارس الجنس معها، ستكون نشوتي كبيرةً جداً وهكذا ستغيرني. بدا لي أنه ليس

عدلاً أن يمتلئ العالم بفتيات طالبات، يبحثن جميعهن عن أصدقاء ذكور، وليس لي واحدة. والمقارنة بين هاجسي بالحقيقة، ورغبتي بالفتاة – أي فتاة – جعلتني أشعر بنوعٍ من النزوة، التي تكاد تكون وحشاً.

لقد دُهِشتُ أيضاً عندما اكتشفت، في تاريخ حياة ييتس، قطعةً يعترف فيها أنه، كفتى، لقد كان منغمساً في ممارسة العادة السرية إلى درجة الإعياء. بدا لي ذلك اعترافاً شجاعاً، وأنه، لو كنت مكانه، كان سيكلفني ألم العار. (نسيت أن ألاحظ أن ييتس قد كتب هذا في آخر حياته).

وبعد أربع أو خمس سنوات، بعد أن أصبحت في سلاح الجو الملكي، بدأت أشعر أخيراً أنني تأكدت من أن نيتشه كتب عن هذا الشعور في «هكذا تكلم زرادشت».

لقد استمتعت بأيامي في سلاح الجو الملكي - حيث توجب علي أن أقضي ثمانية عشر شهراً – بسحقها الصارخ وعملها المضني. كمدني، كنت قد كبرت في شيء أشبه ما يكون بالمكان المنعزل، وكان من المريح لي أن أستلقي على السرير الساعة التاسعة مساء منهكاً وأنام فوراً، مهما كانت الضجة حولي صاخبةً. ولكن عندما انتهيت من هذا التدريب الأساسي، وُضعتُ في معسكر بالقرب من نوتينغهام – على بعد عشرين ميلاً من ليستر – وبدأت في العمل ككاتب في مكتب. لقد أردت أن أصبح ممرضاً – لقد أمضيت أسبوعاً في مستشفى بتوتر عضلي، وقررت أنه لو كنت ممرضاً لكانت غاية المنى بالنسبة لي. لقد قضيت أكثر من سنة في الخدمة المدنية، وأصبحت أكره المكاتب. الآن أنا أشعر بالملل وغاضب وغير كفء. عزائي الوحيد هو أنه لدي متسع من الوقت لكي أقرأ. كنت واحداً من بضعة أعضاء نظاميين للطاقم في الوحدة المساعدة المضادة للطيران، ومعظم رجال الطيران الآخرين كانوا يأتون فقط في عطل نهاية الأسبوع.

لسوء الحظ، كان ضجري واضحاً، والضابط المساعد أصبح معادياً لي ونكد الطباع. وقد أصبحت أشعر بالأسى إزاء نقده المتواصل، واستغربت ما هو الحق لذلك الأخرق في أن يغضب مني؟ وفي إحدى الأمسيات، كان يتوجب عليّ أن أسهر إلى وقت متأخر كي أطبع رسالة. وفي الصباح،

لوّح لي بالرسالة بالقرب من أنفي، قائلاً إنها كانت شيئاً معيباً، وسألني ما إذا كنت لا أشعر بالخجل من نفسي. كان ذلك كثيراً، وأجبته بغضب، «لا». بدا مندهشاً وأمرني أن أنتظره في الغرفة المجاورة. فكرت برمي محبرة عليه عندما يدخل، ولكن لحسن الحظ أقلعت عن الفكرة، لأنه كان عقلانياً بشكل مدهش. سألني ما المسألة، وقلت له إنني سئمت من كوني كاتباً - أردت أن أكون ممرضاً. قال لي يجب أن أذهب إلى ضابط الصحة، وإنه إذا صادق على أنني من حيث المزاج لست كفؤاً على أن أكون كاتباً، يمكن أن أنقل.

خطرت لي فكرة بينما كنت جالساً مقابل ضابط الصحة - قلت له إنني مثلي الجنس، وإن توتري العصبي يرجع إلى أنني مأمور رسمياً أن أكون في بيت الإيواء الذي يقرره العديد من الذكور الجذابين.

وقد كنت أعرف كل شيء عن مثلية الجنس لأنني، خلال السنتين الماضيتين، كان أقرب صديق لي في ليستر مثلي الجنس. كانت صداقتنا مبنية على حقيقة أنه كان الشخص الوحيد الذي يُقرأ له في بلدتنا، وأنه، مثلي، كان مصمماً على أن يصبح كاتباً. لقد قرأ بروست عدة مرات حتى حفظه عن ظهر قلب. لقد قال لي إنه أحبني، وإنني يمكن أن أكون بالنسبة له مصدر إلهامه؛ أجبته بالعنف غير الواعي لذَكَر مغاير له جنسياً تماماً، أنني رأيت نفسي كدانتي، وليس كبياتريس.

ولكن الآن استعملت تاريخ قضية «ألان» لأقنع ضابط الصحة أنني مثلي الجنس، وأن رؤية الذكور الأقوياء الجسم وهم ينزعون ثيابهم ليلاً كان يسبب لي انهياراً عصبياً.

كانت نيتي هي فقط أن أُنقَلَ إلى قسم الصحة. ولكن لدهشتي، أصبحت خارج سلاح الجو الملكي خلال بضعة أسابيع.

قررت ألا أعود إلى الخدمة المدنية. وعندما توقف راتبي في سلاح الجو، بدأت أقوم بأعمال يدوية في مواقع بناء. لقد كان ذلك - كما وصفت سابقاً - بينما كنت أعمل على أرض المعارض حيث كنت أقابل سيلفيا، وهذه التجربة الأولى لي في ممارسة العملية الجنسية أكدت لي إحساسي الجديد من التفاؤل الذي حفّزني.

وفجأة بدا لي واضحاً أنني بددت معظم سني مراهقتي في نشاطٍ فكري مجدب. بالنظرة إلى الوراء، أستطيع أن أرى أنني لم أكن أفهم ما الذي كان يحدث. خلال مراهقتي الأولى كنت أشعر بأنني مراهق خجول، محاصر من قبل عدم بلوغي سن الرجولة. وقد اعتدت على الشعور بالإحباط وعدم النفع - كلمتان كانتا تتكرران مثل لازمة شعرية في مذكراتي اليومية. الآن، فجأةً، قررت أن أتوقف عن أن أكون سلبياً. وقد سمحت لإحباطي أن ينفجر بوجه مساعد الضابط، وكان ذلك الانفجار هو الذي غير مجرى حياتي. تذكرت الإدراك المفاجئ للسيد بولي عند إتش. دجي. ويلز، «إذا كنت لا تريد حياتك يمكنك أن تغيرها». لقد صممت أنني لن أعمل مرةً أخرى أبداً عملاً لا أحبه. وسأفضل، في هذه الحالة، أن أصبح مشرداً.

ما الذي حدث، في الحقيقة، كان أنني قبلت نفسي «لا منتمياً» - لكنني فجأةً أدركت أنه لا ضرورة لأكون لا منتمياً حزيناً. في القرون الوسطى، وجد اللامنتمون ملاذاً في الكنيسة. في الهند، أصبح المنتمون متجولين دينيين. قررت أيضاً، أنه إذا كان ذلك ضرورياً، أرغب بأن أصبح «متجولاً».

لقد أثَّر القرار على تغير أساسي في اعتباري لنفسي. شعرت كأنني حشرة في طور ما بعد اليرقة قد تحولت إلى فراشة.

لقد أُحبِط والدي وقلق عندما أخبرته أنني استقلت من الخدمة المدنية. لم يستطع أن يفهم لماذا الشخص الذكي في الأسرة أراد أن يعمل في مواقع البناء. لقد أصبح محرجاً عندما سأله أصدقاؤه في الحانة ماذا كان يعمل ابنه، وقد أمرني أخيراً أن أترك المنزل. خرجت وفي جيبي بضعة جنيهات - اقترضتها من أمي وجدتي - وذهبت إلى كينت بوسائل النقل التي كنت أؤشر لها أن تتوقف وتنقلني مجاناً، حيث عملت في قلع البطاطا، ثم في تصنيف التفاح - وقد سمح المزارع لي أن أنام في الكوخ المهدم. عبرت القنال إلى فرنسا، وفي باريس بقيت مدةً في الأكاديمية التي كان يديرها ريموند دانكان، وهو أخو الراقصة المشهورة، إيسادورا. ثم، مدفوعاً كالعادة بعدم الرضا، ذهبت إلى ستراسبورغ، وبقيت لفترة مع صديق مراسلة. تعب أبواه بسرعة من وجودي، وبعد أسبوعين استلفت الأجرة من القنصلية البريطانية وعدت إلى إنكلترا.

خلال كل ذلك الوقت كنت أحمل في حقيبة الظهر نسخةً من «البهاغافات جيتا» ومن «هكذا تكلم زرادشت»، في نسخة كل إنسان (لدي نسخة منها بجانبي الآن على الطاولة حينما أكتب، مغلفة بالجلد). الآن، أخيراً، وصلت إلى أن أفهم الكتاب الذي كان يتكلم نيتشه عنه بشكل مطول. لم أعد أرى نفسي كشخص رومانتيكي سيئ التلاؤم مع المجتمع، ومقدر عليه أن يموت بشقاء وإحباط. في أكثر الحالات سوءاً، يمكنني أن أدخل الدير. (ولكن عندما ذهبت، كخطوة أولى، إلى راهبٍ كاثوليكي ليعطيني تعليماته، وصلت بسرعة إلى الاستنتاج أن العقيدة الكاثوليكية هي لا شيء، وأقلعت عنها).

الآن، أخيراً، بدأت أرى الأهمية الحقيقية لنيتشه. خلال القرن التاسع عشر، لقد دُمِّرَ العديدُ من العباقرة بسبب تلك المشكلة، مشكلة «اللاإنتماء» - اللمحات المفاجئة من النشوة والشدة، التي يتبعها «الحبس في سخافة الحياة اليومية». لقد انتحر فان كوخ تاركاً ملاحظةً تقول، «الشقاء لن ينتهي». وهكذا انتحر الكثيرون أو ماتوا يأساً. لقد رأوا أن هناك خندقاً يفصل بين «العالم الحقيقي»، والعالم الذي لمحوه أثناء لحظات نشوتهم. لقد كان أفلاطون مسؤولاً جزئياً، لأنه جعل سقراط يصرح - على فراش موته - أنه لأن الفيلسوف يقضي حياته محاولاً أن يفصل الجسد عن الروح، فالموت هو الخاتمة أو التحقق. كان نيتشه أول الذين قالوا إنه يتكلم هراء.

لقد رأى نيتشه في الحقيقة أن الإنسان العبقري يجب أن يقلع عن اعتبار نفسه سيئ التلاؤم مع مجتمعه، أو أنه ضحية - عبقريته تؤهله لأن يكون مكتشفاً للطريق. ولهذا فُتنتُ بأشخاص مثل جورج فوكس وجون بونيان؛ لقد لاحظا أن يأسهما الديني يرجع إلى إحباط الدافع عندهما لأن «يقولا الذي كان يعتمل في داخلهما». حالما بدآ يقولانه، قُبِلا كمعلمين وليس كشخصين غير قادرين على التكيف مع مجتمعهما.

الآن، بالنظر إلى الوراء، أستطيع أن أرى أن نيتشه اتبع طريقاً كان مثل طريقي. كان والده كاهناً، ولكن بقراءته لشوبنهاور عولج نيتشه من آخر آثار المسيحية. لقد انغمس في التشاؤم، الاعتقاد أن كل الجهد الإنساني لا نفع فيه، ولا جدوى منه، ومبني على الأوهام. ثم، في أحد الأيام، وفي أعماق يأسه، رأى الجواب أو الحل. لقد ذهب يتسلق تلاً قريباً، وأجبرته عاصفة

على أن يلجأ إلى كوخ يقتل راعٍ فيه بعض رؤوس الماعز الصغيرة. في تلك اللحظة انفجرت العاصفة بصوت قوي جداً وانهمر المطر على سقف الكوخ. ربما قرف نيتشه من رائحة الدم واشمأز من منظر المذبحة، لكن الرعد والبرق سببا موجةً من الابتهاج التي ملأته بإحساس من الإيجابية التامة. لقد وصف هذه التجربة في رسالة إلى أحد أصدقائه، «الإرادة، الإرادة العارية والنقية، دون إزعاجات العقل وتعقيداته - لكم يبعث هذا على السعادة والحرية!»

لقد أصبح نيتشه أصغر مدرس فلسفة في ألمانيا. عندما سمع موسيقى واغنر، طار في خياله، كأنه حُمل على جناح العاصفة. وقد أصبح واغنرياً متحمساً لفترة من الزمن، وعبر عن إعجابه في مقالة طويلة في كتابه «أفكار خارج أوانها» و«ميلاد الملهاة من روح الموسيقى» الذي يمجِّدُ النشوة الديونيسيوسية، (نسبةً إلى ديونيسيوس، إله الخمر عند اليونان - المترجم).

كل هذا أعطاه رؤيةً جديدة لألمانيا وللثقافة الألمانية والفلسفة؛ وأدى به إلى الرفض الحاسم للمسيحية، بتمجيدها للارتخاء والاستسلام. يجب أن يكون قد شعر بأنه الشخص الوحيد في ألمانيا الذي رأى الأمور بشكل واضح.

وقد أنتجت هذه الأفكار «الإنسان والإنسان المبالغ فيه» الذي أحبطني كثيراً في الثالثة عشرة من عمري. الآن بعد إعادة قراءته، أستطيع أن أرى لماذا شعر نيتشه بفقدان الصبر. قال إن الفلاسفة يعتبرون الإنسان جامداً ولا يتغير، ولا يستوعبون كم تطور وارتقى عبر آلاف السنين، وكم، لذلك، يستطيع أن يرتقي. يجلس الفلاسفة أمام حياتهم ويمارسونها كأنهم أمام صورة في معرض رسم. لكن هذا فشل في ملاحظة الطبيعة الديناميكية المتحركة للحقيقة.

على أية حال، يقول نيتشه، الفيلسوف لا يرى الواقع أو الحقيقة أو العالم الواقعي؛ «لقد أتخمنا أنفسنا على سيئات الفكر غير المنطقي»، ونحن نرى المعاني التي وضعناها هناك. الظاهرة أو العالم الواقعي (يستعمل الكلمة بالمعنى الذي يقصده كانت، معنى العالم الموجود حولنا) هي، إلى حدٍ كبير، إنتاج العواطف الإنسانية، والحاجات الإنسانية.

الآن الخطوة التالية الواضحة هي أن يحاول خلق طريقة للفلسفة تقوم بأفضل ما فيها في تصفية أو تنقية هذا العنصر «الإنساني». ولكن سيكون هذا بعد أكثر من ثلاثين سنة قبل أن يبدأ واحد من أعظم فلاسفة القرن العشرين في خلق مثل هذه الطريقة - محاولة «الانسحاب»، محاولة رؤية الأشياء ببرود ومن دون تحيُّز. لم يكن نيتشه جاهزاً بعد لمثل هذا الشيء. استطاع فقط أن يرى أن الثقافة الحديثة والفلسفة الحديثة هما تسعون بالمئة تحيُّز، وأراد أن يضربهما بمطرقة. لذلك فإن كتبه عبارة عن انفجارات من فقدان الصبر؛ لقد شرع في الإزعاج والإغضاب. لقد نجح إلى حد كبير، وخلال معظم فترته الأكثر أهميةً إبداعية، هوجِمَ وأسيء فهمه. والشيء الذي يدعو إلى السخرية هو أن معاصريه بدأوا يفهمون عظمته بعد أن فقد عقله.

من وجهة نظر تاريخ الفلسفة والثقافة الغربية، كان هذا لحسن الحظ. لو شرع نيتشه في خلق طريقة، كما فعل هاسرل، ما كان لأحد أن يهتم - باستثناء بضعة فلاسفة آكاديميين. وبعرض آرائه في مثل هذه الطريقة التي تفتقر إلى الصبر وتتضمن عبارات التحدي، لكان قد جذب عاصين آخرين، وأصبح أكبر مفكرٍ له تأثير كبير بعد هيجل.

في الوقت الذي كتبت فيه عن نيتشه، في «اللامنتمي»، لم ينظر إليه أي فيلسوف «محترم» نظرةً جادة؛ وهجوم برتراند راسل الساخر في كتابه «تاريخ الفلسفة الغربية» هو نموذج. وهناك إحساس بأن الارتياب في نيتشه ليس غير مبررٍ بشكل تام. إن «سلالة الأخلاق» هو كتاب خطير للغاية، لأنه يصوغ فكرة ما يسميه «أخلاق السيد والعبد» - فكرة أن الخير متماثل مع النبل، الأرستوقراطي، وأن السيئ متماثل مع السَقَطة أو السوقية، الأغبياء. من السهل أن نرى كم وجد النازيون تلك الفلسفة ملائمةً لتبرير وحشيتهم - مع العلم، كما كان سيبين نيتشه، كم كانوا أساساً غير نيتشويين لكونهم أغبياء.

في الحقيقة، المشكلة الحقيقية في نظرية «سلالة الأخلاق» هي أن النبيل والأرستوقراطي من المحتمل أن يكونا غبيين أو مغفلين مثل الرعاع. لقد لاحظت في سني مراهقتي أن الكتاب الأساسيين هم الذين عليهم أن يناضلوا ضد الأشياء الغريبة - «لكي يسحبوا عربتهم من الوحل»، كما عبرت عن هذا - بينما الكتاب الذين بدأوا بدايةً سهلة في الحياة هم عادةً من الدرجة الثانية

- أو على الأقل، ليسوا من الدرجة الأولى. ديكينز وبلزاك ودوستويفسكي وشو وإتش. دجي. ويلز، هم أمثلة على النوع الأول؛ في القرن العشرين، جون غولزورثي وغراهام غرين وإيفلين وو وساموئيل بيكيت هم أمثلة على النوع الثاني. إنهم بعيدون عن أن يكونوا كتاباً لا من الدرجة الأولى ولا من الدرجة الثانية (أي في الوسط - المترجم). إلا أنهم مصبوغون بتشاؤم معين ناجمٍ عن عدم إنجازهم مقاومةً معينة ضد المشاكل.

المشكلة، ببساطة، هي أن البشر عبيد لقوة العادة، وهي العادة التي تميل إلى أن تحصرنا في غبائنا وكسلنا. لو كتب عالم نفسٍ مارتيني كتاباً عن البشر، ربما كان عنوانه شيئاً مثل «الحيوان المتشائم». لأنه لو تُرِكَ الوعي الإنساني دون محفِّز، لمال إلى الانحدار حتماً في الكآبة والتشاؤم. هذا لأنه عندما لا نكون مشاركين في نوع ما من العمل أو السلوك، فإن الوعي يميل لأن يُحصَرَ في الملل، والقصر الممل ليس أفضل من الزريبة المكشوفة.

عندما كنت طفلاً، تعلمت أول قصة خرافية، هي قصة العجوز في زجاجة الخل. تسمع جنيةٌ طيبة، تطير فوق خندق، صوتاً متذمراً، «أوه، يا عزيزتي، أوه، يا عزيزتي!» وتجد هذه الجنية امرأةً عجوزاً صغيرةً فقيرةً جداً لدرجة أنها قد أُجبِرَت على أن تعيش في زجاجة خل. وبتلويحة بيدها، تُغيرها الجنية إلى كوخ جميل. ولكن عندما تمر من هناك بعد بضعة أسابيع، تجد المرأة العجوز لا تزال تتذمر، «أوه، ياعزيزتي، أوه، ياعزيزتي». الكوخ رطب والبئر بعيدة في الحديقة. لذلك تغير الجنية الكوخ إلى منزل. وبعد أسابيع لا تزال العجوز تتذمر - إنه صعب التنظيف. تغيره الجنية إلى قصر وفيه خدم. وتظل العجوز تتذمر بعد عدة أسابيع - الخدم غير مخلصين وكسالى. هذه المرة تغيره الجنية إلى زجاجة خل (تعيده إلى الوضع الذي كان عليه في البداية).

إن ملاحظتي للبشر هي أنه بينما يكرهون عدم الملاءمة والصعوبات، يصبحون بسرعة معتادين على الحياة من دون مشاكل، ويشعرون بالملل. يبدو أن العقل يتهاوى تحت ثقله. الناس الذين يعيشون في أكثر الظروف سعادةً يمكن أن يشعروا بالملل وعدم السرور.

هذه الملاحظة تعني أن تمييز نيتشه بين «النبيل» و«السوقي» يفقد معظم

قوته في العالم الواقعي. في هذا الخصوص، كان نيتشه، ببساطة، تبسيطياً. ما يحتاجه البشر بوضوحٍ تام هو الإحساس بالعالم الواقعي - الذي تسميه عالمة النفس «جانيت» «الوظيفة الواقعية». إن أبطال نيتشه - قيصر بورجيا وماكيافيللي والآخرين - هم أشخاص ضجرون ومتعبِون. علينا أن نلاحظ أن نيتشه نفسه كان رجلاً مريضاً وفقيراً؛ عندما تقاعد من الحياة الأكاديمية - بسبب اعتلال صحته - أمضى معظم أيامه في غرفة باردة، يغطي ركبتيه ببطانية، ويكتب هذه الأعمال التي ترمي التحدي على العالم.

سواء أصبح نيتشه فاقداً لعقله أو لا، بسبب عدوى بالسيفيلس، من المؤكد أن عزلته، والعدائية التامة لأعماله، كانتا كافيتين للتأثير على عقله.

أستطيع أن أتعاطف معه، لأنه بعد اللامنتمي، كان رد الفعل على كتبي عدائياً. وذلك بسبب المصادفة التي رُبِطتُ فيها مع الكاتب المسرحي جون أوزبورن في «الشاب الغاضب» والتي اشتهرت كثيراً. وكانت شهرتي أكثر من جيدة - وأكثر من مفيدة - لأي كاتب شاب، وكانت النتيجة رد فعل عنيفاً في إنكلترا. لقد أخبر محرر جريدة أحد أصدقائي، الذي أراد أن يراجع واحداً من كتبي، «آمل ألا أطبع اسم كولن ويلسون ثانيةً».

ولكن في المطاف الأخير لدي زوجة وأولاد، وخلفية محلية سعيدة - حتى ولو هوجِمَ أحد كتبي من قبل النقاد، أستطيع أن أسترخي في المساء بكأسٍ من النبيذ، وأقص على أطفالي قصةً خرافية. في يوم في أوائل الستينيات من القرن العشرين، كتب لي الناشر رسالةً مقترحاً أنه ربما يجب أن أتوقف عن الكتابة من أجل العيش، وبدلاً من ذلك، أن أعمل عملاً منتظماً مع إحدى الجرائد، أو في مكتب ناشر، وأكتب كتباً كوظيفة في وقت الفراغ. ولمدة بضع دقائق غصت في اكتئاب كلي - عندما ضحكت ابنتي سالي فجأةً في غرفة النوم المجاورة، تلاشى شقائي على الفور مثل انفجار فقاعة.

دون زوجة وأطفال، احتاج نيتشه إلى القوة الموازنة للاكتئاب. نظرياً، لقد عرف نيتشه الحل للتشاؤم الرومانتيكي لعصره: «إن علم النفس الخاص بالقائمين بالقصف والعربدة والرقص النشوان وشرب الخمر (مثلما كان يحصل في أعياد الآلهة عند اليونان والرومان - المترجم)

كشعور فيّاض بالحياة والقوة، حيث حتى الألم لا يزال له أثر مثل أثر الدافع، أعطاني المفتاح لفكرة الشعور المأساوي... المأساة بعيدة جداً عن إثبات أي شيء يتعلق بتشاؤم «هيلينيس»... وهي على العكس، يمكن أن يُعتبرَ رفضها الحاسم (رفض المأساة) ومثالها المضاد القول نعم للحياة، حتى في أغرب وأصعب مشكلاتها، إرادة الحياة المبتهجة على أنقاض لا نهائيتها، حتى في أسمى نماذج تضحيتها، - ذاك الذي أسميه «دايونيسيوياً»، هو الذي اعتقدته الجسر إلى علم نفس الشاعر المأساوي». (شاعر المأساة أو التراجيديا).

لقد كُتِبَ هذا في 1888، السنة التي سبقت فقدانه لعقله. إنه، ربما، مخطئ في الذي قاله عن المأساة الإغريقية؛ إلا أن هذا النص يكشف جوهر نيتشه، وسبب رد فعله العنيف ضد ما سمّاه «أخلاق العبد» أو أخلاقية الاستعباد التي كانت سائدةً في عصره، سواء أكانت المسيحية أو الشيوعية. لقد خَبِرَ بين الوقت والآخر ذلك الشعور الطاغي من الحيوية المجردة والنقية والنشوة التي خَبِرَها دوستويفسكي قبل هجمة داء الصّرَع.

الآن في الحقيقة، يعبر نيتشة ببساطة عن وجهة النظر التي عبر عنها تقليدياً من قبل الشاعر. مثلاً، يكتب «روبيرت بروك» عن كونه في «الاختبار»:

هناك! من السموات الهادئة
إلى الداخل من خلال النافذة سيدي الشمس!
وعيوني
بُهِرَت وسكرت من الذهب الضبابي،
والمجد الذهبي الذي أغرقني وتوجني
دار ودار وسيطر على الغرفة...
حولي،
إلى اليسار وإلى اليمين
أشخاص محدودبو الظهور وكبار السن،
حمقى من كليلي النظر بأعينهم الدامعة يخربشون،

أصبحوا محاطين

بحلقاتٍ من الضوء المقدس وهالات الأنوار...

يتكلم ييتس عن النقطة نفسها في قصيدة «طالبو العلم»:

رؤوس صلعاء ناسية لخطاياها،

مسنة، ومثقفة ومحترمة

تحرر وتكتب ملاحظاتها على الأبيات الشعرية

التي يلقيها الشباب، على أسرتهم،

المقفاة باليأس من الحب

لتدغدغ أذن الجمال الجاهلة.

لهذا اعتُبِرَ نيتشه واحداً من أوائل الوجوديين؛ إنه يقيم الفلسفة بناء على الواقع الحي الذي تحاول أن تحيط به، ويجده ناقصاً. إنه مصمم على أن يخلق فلسفةً تحافظ على وجودها في الواقع الحياتي الحي.

ولكن عندما يفعل ذلك، فإنه يميل إلى أن يكون لاعقلانياً. إنه يختار المسيحية كواحدٍ من معارضيه الرئيسيين لأنه يشعر أنها مبنية على «أخلاقية العبيد». لكنه لو كان قادراً على التلويح بصولجان سحري، وعلى تغيير العالم إلى الصورة التي أرادها، هل كان قد دمر المسيحية فعلياً؟ هل كان قد جعل كل نسخ الكتاب المقدس والترانيم المسيحية تختفي وتصبح هباء منثوراً، وتستبدل بِـ«هكذا تكلم زرادشت» وترانيم داينيسوس؟ الجواب هو بوضوح لا، لأننا لو تخيلنا هذا الوضع، لرأينا أن هذا سيفشل في تحقيق نوع التغيير الموجود في عقل نيتشه.

يمكن أن يقترح نقاد نيتشه أن ما أراد أن يراه بالفعل هو شيء مثل الرايخ الألماني الثالث، بسياسته استئصال الضعفاء. لكن ذلك هو خطأ واضح – كان سيكره السفّاحين النازيين، تماماً مثلما كرههم خلفه الروحي سبنغلر (حتى هايدغر، الذي وافق أن يعمل بإمرة النازيين، أدرك خطأه بسرعة وانسحب من العمل معهم).

الحقيقة هي أن ما أراده نيتشه كان السر في احتفاظه بمستوى عال من الإيجابية والحيوية – التي يسميها أبراهام ماسلو «تجربة الذروة». استطاع أن يرى أن حياته الكئيبة كطالب علم لم تكن الحل. لقد أُعجِبَ بِـ«لو سالوم» بما يكفي ليتقدم لخطبتها، لكنه كان محظوظاً بالتأكيد أنها رفضت عرضه – كان زواجهما سيكون كارثة.

في الحقيقة، يجب الاعتراف أنه حيث يتعلق الأمر بسمعته، فالذي حدث فعلياً لنيتشه يحتمل أنه كان أفضل شيء يمكن أن يحدث. حقيقة أنه توفي مجنوناً طبعت حياته بالمأساة – بالاقتراح أنه أصبح فاقداً لعقله لأنه كان اللامنتمي الأصلي أو البدئي، الذي يعيش وحيداً مع أفكاره على نوع من قمة الجبل الروحية. يكاد يكون من المستحيل أن نتخيل نيتشه ناجحاً أو محاطاً بالتلاميذ من خلال مجريات كتبه. كأنه اختار الطريقة التي مات فيها، مفضلاً أن ينسل بعيداً عن الدنيا في الوقت الذي كان اسمه على وشك أن يصبح مشهوراً.

ربما أغرب سخرية هي أنه بعد قرن من كونه «لامنتمياً» فلسفياً، سُخِرَ منه من قبل كل فيلسوف آكاديمي، لقد استعاد مكانته ثانيةً، حتى أصبح الآن محترماً بقدر ما هو كانت أو هيجل.

لقد تحقق ذلك بطريقة متعرّجة تثير الفضول. لقد كان تلميذ هاسرل، هايدغر، قلقاً من أجل توطيد هويته كفيلسوف. لقد بدأ رومانتيكياً نموذجياً في القرن التاسع عشر، رافضاً التكنولوجيا وتأثيرها على الحياة الحديثة – في هذه المرحلة بدا شبيهاً بإيليوت «الأرض الخراب». ثم أعلن أن كل الفلسفة منذ أفلاطون كانت عبارةً عن طريق مسدود. في التأمل بمعنى الكون – الممارسة المعروفة بما وراء الطبيعة – لقد فرض الفلاسفة عواطفهم الخاصة على هذا التأمل، ونسوا الحقيقة المعجزة التي تقول إن ما وراء الطبيعة هو الطبيعة الموجودة فعلاً. إن هذا «النسيان للوجود» – الذي شجعت التكنولوجيا عليه – هو الذي حصرنا في سخف الحياة اليومية. فقد صرّح هايدغر أن الفلسفة يجب أن تعود إلى التأمل في الوجود – وخاصةً الوجود الإنساني. ومنذ ذلك الحين، أصبحت فلسفة هايدغر دراسةً في «شكل وجود الإنسان» في العالم، بمسحة تشاؤمية تذكرنا بشوبنهاور.

في قوله إن الإنسان فرض عواطفه على الوجود، يكرر هايدغر ما قاله نيتشه. لذلك اعتقد هايدغر أن نيتشه سلف مهم.

صحيح أن هايدغر نفسه لم يكن محترماً بالفعل، خاصةً بعد مغازلته للنازية. لقد قضيت مرةً بعد ظهر أحد الأيام مع الفيلسوف «كارل بوبر»، وعلّقتُ أنه بدا لي شيئاً مثيراً للشفقة ألا يكون هايدغر في قائمة مكتبة الجامعة الشمال شرقية للفلاسفة الأحياء. أجاب بوبر بحَنَق أنه لو فكر المحررون بضم هايدغر إلى القائمة، فإنه – بوبر – كان سيرفض أن يسمح لنفسه بالانضمام.

ولكن سواء أن لُطِّخَ بالنازية أو لا، لقد كانت قراءة «الوجود والزمن» لهايدغر هي التي أدهشت سارتر وجعلته يحاول أن يَبزَّه في «الوجود والعدم».

رأى الجيل الجديد من الفلاسفة الفرنسيين أن عملهم هو أن يفوقوا سارتر، و«جيل ديلوز» كتب كتيباً مُعتبَراً ودقيقاً عن نيتشه في 1962. يجب أن نعترف أن أسلوب ديلوز باهت وآكاديمي، وأن هذا ينطبق على عقله. هذا الانطباع خاطئ. والأكثر من هذا هو أن ديلوز كان مدركاً لميله إلى الآكاديمية، وعمله المتأخر (مع فيليكس غوتاري) كان هروباً منها. لذلك كان إعجابه بنيتشه محاولةً للاتحاد مع عكسه. لقد اعتُرِفَ بكتابه بسرعة على أنه من الكتب الكلاسيكية، وقد فعل الكثير ليجعل نيتشه محترماً في فرنسا، مع العلم أن نيتشه قد كره فلسفته العقلية.

ثم أتى جاك ديريدا، نبي «التهديم»، الذي كان متأثراً كثيراً بهاسرل وهايدغر، وفيما بعد (الشيء الذي يدعو للأسف) بـ«سوسير». بدأ باعتبار ذلك من المسلمات أن كل «ما وراء الطبيعة» هو وهم نفسي. لكن هذا التطرف وضعه في نفس موقع هايدغر، الذي لم يكتب المجلد الثاني من «الوجود والزمن» لأن الفلسفة المبنية على رفض ما وراء الطبيعة – ولذلك على رفض العقل – محكوم عليها أن تنتهي ببلع ذيلها. (محكوم عليها بأن تنتهي – المترجم)

كان هذا معضلة الوجودية الكبيرة منذ كيركغارد. لقد هاجم كيركغارد هيجل (دون أن يقرأه) لنفس السبب الذي جعل إيفان كارامازوف يريد

أن يعيد بطاقة الدخول للإله - لأنه لا يوجد أي تأكيد على صدق وصحة مقولة «كل شيء هو من أجل أفضل إنسان في هذا العالم الأفضل من كل العوالم الممكنة». تلك المقولة «لا تستطيع أن تستوعب معنى معاناة طفل». لقد اعترض كيركغارد أن هيجل كان مجرداً أكثر من اللازم، وفشل في أن يأخذ بعين الاعتبار معاناة الحياة الواقعية. لقد استعمل كلمة «وجودي» (التي صاغها هو في الحقيقة) كمقارنة مع التجريد غير الواقعي. ولكن إن لم يُسمَح للفيلسوف في أن يكون مجرداً (أن يستعمل التجريد)، إذن هو ليس مسموحاً له أن يتكلم في الفلسفة، لأن الفلسفة هي تجريد من الحياة الواقعية. بعد كيركغارد بقرن، وجد هيمنغوي نفسه في نفس الرباط المضاعف، ومات كفنان قبل أن ينتحر بوقت طويل.

المشكلة في رفض فلسفة ما وراء الطبيعة هو أن هذا الرفض يرسي الفيلسوف على نوعٍ من المادية. في الحقيقة، هذه عودة للنقاش القديم في القرون الوسطى بين الاسميين والواقعيين. من الغريب أن «الواقعيين» لم يكونوا ماديين؛ لقد اتفقوا مع أفلاطون أن الأفكار هي حقيقية وواقعية، وهي موجودة بمعزل عن الأشياء الواقعية (أي بشكل مستقل عنها). مثلاً، فكرة الدائرة هي شيء واقعي، حتى ولو أُثبِتَ أن كل دائرة فعلية في العالم ليست دائريةً تماماً. لم يوافق الاسميون. فقالوا إن كلمة دائرة ليست فكرة – هي مجرد اسم لشيء حقيقي.

يبدو لي أن الواقعيين، بمن فيهم أفلاطون، هم محقون بشكل واضح، والاسميون مخطئون. إن هيمنغوي هو فعلياً اسمي. إنه يصر على أننا نعيش في عالم مادي نقي، وأن الموت هو النهاية، ويرفض أن يكون له أي علاقة بالأفكار. وكما رأينا، أن فلسفة هيمنغوي جففت عمله من كل إمكانية للتطور. هذا دائماً صحيح بالنسبة للاسمية كفلسفة.

الآن يدعي ديريدا أنه ليس فيلسوفاً بالفعل، لذلك يمكن أن يُقارَنَ بإنسان يحمل بندقية، يُسقِط بها بالونات. الذي يريد أن يفعله هو أن يبيِّن كيف أن الفلاسفة يقدمون أفكاراً ميتافيزيقية ثم يرمونها. مثلاً، روسو، صرّح أنه يفضل ممارسة العملية السرية على الجنس الحقيقي، وأشار إليه على أنه «المُكَمِّل». هذا يعني بالنسبة له أن «الجنس الحقيقي» هو المادة وأنّ العادة

السرية (الاستمناء) هي الظل. بيّن ديريدا أن الجنس الحقيقي «يتضمن عنصراً عقلياً، وهو لذلك نوع من الاستمناء (العادة السرية). من الواضح أنه محق في هذا.

إذن، الجنس، كما ناقشت في مكان آخر في هذا الكتاب، هو حالة خاصة. إنه في مصلحة الطبيعة أن تجعلنا نعتقد أنه عندما تسلم أنثى نفسها إلى ذكر، فإن شيئاً كبيراً جداً قد حدث. ولهذا يقتل عطيل ديسديمونا، ولهذا يغتصب «تاركوين» «لوكريس». إن ديريدا يدمر «الوهم الجنسي»، الشيء الذي هو ليس صعباً للقيام به.

ومن الناحية الأخرى، يصر دي. إتش. لورانس على أن شيئاً ما مهماً جداً يحدث عندما يتصل رجل بامرأة جنسياً، وهو يسمي قضيب الرجل «القضيب الذي يربط الإنسان بالنجوم». يصر على أن واقعية الجنس تعيدنا إلى واقعية الكون – وبتعبير آخر إنها توقظنا من «نسيان الوجود» عند هايدغر. لذلك فإن لورانس سيتهم ديريدا بأنّه المفكر المجرد (المفكر الذي يجرد الأمور) الذي أضاع رؤية الواقع.

أنا شخصياً أرفض ديريدا لأنه يبدو لي أنه يفكر بالأشياء الخطأ – نفس السبب الذي رفض نيتشه من أجله الفلاسفة العقليين. لقد شعر نيتشه أن الحقيقة تكمن في «الشعور المتدفق بالحياة والقوة»، وأننا يجب أن نفكر بذلك وبكيفية إنجازه أو الوصول إليه. إنه يرفض الإطلاق على البالون الذي يتكلم دريدا عنه كنوعٍ من الصيد.

الآن يبدو لي أن هذا النوع من النقد لديريدا ليس صحيحاً، وأنه، مثل إيرنست هيمنغوي، هو موضوعٌ لنوعٍ من القانون الذي يسمّى «العائدات المتناقصة» لأنه فيلسوف اسمي. لكنني أميل لأن أعتقد أن الشيء نفسه ينطبق على نيتشه، وعلى تفلسفه بمطرقة. يمكن أن يكون قد أحدث بعض الشروخ في الأخلاق المسيحية وفي التقليد الفلسفي الغربي. ولكن إذا سألنا، «إذن، ما هو حلُّك؟» لا يستطيع أن يقدم لنا أي حل. إن تأكيده على الشعور الديونيسيوسي يمكن أن يُفسَّر كدفاعٍ عن الحرب، ولكن الحرب ليست حلاً أيضاً. إن القاتل الجنسي يمكن أن يجادل أن نيتشه يبرر له ما فعله

في الركض وراء لذته الجنسية من خلال «الجنس مع الغريب»، ولكن، من جديد، من الواضح أنه لا حل للمشكلة الأساسية للوجود الإنساني - قتلة الجنس يميلون إلى أن ينتهوا خاوي الوفاض، وبإحساس من اللاجدوى. (الأخطاء السخيفة التي تؤدي غالباً إلى اكتشافها أو الإمساك بها تبدو، بشكل يثير الاستغراب، كأنها رغبة غير واعية عند صاحب هذه الأخطاء للإمساك به).

أقترح أن الشخص الذي اقترب أكثر من أي شخص آخر إلى رؤية الحل كان دوستويفسكي عندما وقف أمام مجموعة رمي النار، وعندما جعل راسكولنيكوف يصرِّح أنه إذا توجب عليه أن يقف على رف إلى الأبد، في ظلام أبدي وعاصفة مستمرة، فإنه يفضل أن يفعل هذا وألا يموت حالاً.

لقد رأى الحل أيضاً الدكتور جونسون عندما لاحظ - كما اقتُبِسَ في مقطعٍ سابق - أنه عندما يعرف الإنسان أنه سوف يُشنَقُ في حدود أسبوعين، فإن هذا يركِّزُ عقله بشكلٍ عجيب.

هذا التركيز العقلي، وتركيز الانتباه، هما بوضوح الطريق إلى مرحلةٍ جديدة من التطور الإنساني. أعتقد أنه هذا ما قصده نيتشه بالإنسان الأمثل. وقد حاول نيتشه أن يعرض مثل هذا النموذج في «زرادشت» - الرجل الذي علم نفسه التركيز العقلي الذي يجعله أقوى وأكثر صحةً من كل البشر.

يبدو لي أن هذه الرؤية تشكل عظمة نيتشه. وحقيقة أنه كان أول رومانتيكي رأى أخطاء الرومانتيكية، وكونه رأى ما وراء الرومانتيكية بوضوح يجعله واحداً من أكثر الفلاسفة أهميةً في القرنين الماضيين.



# 19. الأخَوان جيمس

عندما كنت في أواخر مراهقتي، كنت أعتبر «هينري جيمس» أعظم روائي في العالم، وأعتبر كتابه «فن الرواية» - مجموعة مقدمات رواياته - نوعاً من الكتاب المقدس.

لقد وقعت على قصته «فراشة زهرة الربيع» في مجلد للقصص القصيرة الكلاسيكية، استعرته من مكتبة المدرسة، ووجدته صعب القراءة بشكل لا يُصَدّق.

إنها، طبعاً، قصة حب. طالب أمريكي فتى في سويسرا يتعرف على فتاة أمريكية جميلة جداً في حديقة فندق، ويرتبك ويبتهج لشخصيتها الصريحة ولسذاجتها؛ يبدو أنه لم يخطر ببالها أن تُغازل الفتيان أو أن تتصرف مثل التصرفات المألوفة للفتيات في سنها. ولا تبدو مضطربةً عندما تُرى معه دون وصيفة. فيما بعد، في روما، لقد فُهمت صراحتُها وسذاجتُها على أنهما نوع من الخلاعة والاستخفاف بالقيم الاجتماعية والأخلاق العامة، ولهذا تصبح منبوذةً اجتماعياً. ثم، في الوقت الذي كنت أتوقع البطل أن يتقدم لخطبتها، تموت بالملاريا. لقد ارتبكت وأصابتني خيبة أمل.

علمت فيما بعد أن هينري جيمس كان كاتباً «صعباً»، وهذه الصعوبة خلقت عندي نوعاً من التحدي ومحاولة الفهم لأعماله. لقد وجدت قصةً أخرى له - «باندورا» - وقرأتها ببطء وعناية. لقد كانت قراءتها أصعب من قراءة «فراشة زهرة الربيع»، وقد مال جيمس إلى إشغال شخصياته في أحاديث طويلة بدت أنها لا توصل إلى أي شيء. القصة هذه لا توصل إلى شيء أيضاً، عندما يكتشف الكونت الألماني، الذي فُتِنَ بالفتاة الأمريكية

على سفينة تقطع الأطلسي، أنها هي التي تسمّى «الفتاة الأمريكية التي هي من صنع نفسها بنفسها»، والتي تسيطر على أبويها، وأخيراً تتنمر على رئيس الولايات المتحدة الأمريكية لكي يعطي خطيبها وظيفةً دبلوماسية. لم أستطع أن أفهم لماذا أزعج جيمس نفسه لقول هذه القصة؛ بدت القصة كنكتةٍ لا شيء مضحكاً فيها. الآن، طبعاً، أستطيع أن أرى أنه لم يكن مقصوداً بها أن تكون قصةً، ولكن صورةً لنموذجٍ جديد من المرأة. بشكل أو بآخر، شعرت أنني خُدِعتُ. قررت أن جيمس يتطلب جهداً لا يتناسب مع ما يقوله.

وقد أكدت ذلك مقابلتي التالية مع أعماله. ففي مقدمة لمجلد من قصص الأشباح، ندم المحرر على أنه لم يكن هناك متسع لضم أعظم قصة أشباح في كل الزمان، قصة جيمس «دورة البرغي».

بشكلٍ طبيعي اندفعت لأشتري نسخةً من هذه القصة - طبعة كل شخص. تابع يقول إنه لا يرغب في أن يقرأ قصة أشباح على ضوء الشمع، تحت مشنقةٍ عُلِّقت عليها جثةٌ متأرجحة، ولكنه يفضل أن يفعل هذا على أن يقرأ، دورة البرغي، ثانيةً.

بشكل طبيعي، اندفعت لأشتري نسخةً - نسخة كل شخص التي ضمت أيضاً «أوراق آسبين». بدأت في القراءة باندفاعٍ كبير، وكنت مستعداً لأن أتأثر. لكنني وجدت الأسلوب مغضباً بشكل يثير الاستغراب «أمسكت بنا القصة، حول النار، حابسين أنفاسنا...» ماذا يقصد بِـ«حابسين أنفاسنا؟» وعندما تأتي مديرة المنزل لتقول قصتها عن الطفلين والشبحين اللذين أفسداهما، ينغمس جيمس في أكثر طرق تأنقه تكلفاً. «تنفجر بأنينٍ يقطع الأنفاس». بدت تثبت نفسها لكي تتلفظ بالشيء العجيب المتعلق بها. «نعم، سيد كوينت مَيِّت» هذه اللغة تشكل حاجزاً بين القارئ والقصة. الانطباع الذي يحدث هو أنه إذا وجب على مديرة المنزل أن تقول القصة بهذا الشكل المعقد السخيف، إذن هي مغفلة. بذلت جهدي حتى النهاية، لكنني أعتقد أنها من أسخف الروايات التي قرأتها في حياتي. بالنسبة لي، لو لم أقرأ جيمس ثانيةً، كنت سأقرأه عما قريب.

ولكنني عندما قرأت، إنجاز تي. إس. إيليوت، لِـ«إف. أو. ماثيزين»

وعلمت أن إيليوت اعتقد أن جيمس «أذكى إنسان في جيله»، تجدد اهتمامي. لقد اعتبرت إيليوت أذكى إنسان في جيله، ولو احترم جيمس كثيراً، لفعلت أنا الشيء نفسه.

رواية جيمس «صورة سيدة» أصدرت في نسخة «الكلاسيكيون العالميون» في نسخةٍ ورقية هندية، وقد اشتريتها. لم تكن هذه بأخلاق رواية «دورة البرغي»، على الرغم من طولها. ثم وقعت على الرواية القصيرة «الأوروبيون» التي هي عن الأثر الذي أحدثه أوروبيّان بوهيميّان اثنان على أبناء عمومتهما المتزمتين في بوسطن، ووجد هذا الأثر أو التأثير مسراً. وقد قرأت أيضاً أول رواية لجيمس «رودريك هَدسون» وهي عن فتى أمريكي نحَّاتٍ فقير كان في حماية راعٍ أمريكي، ويذهب إلى روما. لكن الذي يحدث من هنا حتى الأحداث الأخيرة، كان، بالنسبة لي، خيبة أمل. تماثلت وتطابقت مع رودريك؛ لم يكن هناك أي شيء أحببته أكثر من أن أجد شخصاً غنياً وأن أذهب إلى روما، ولكن رودريك، بدلاً من الشهرة والثروة، ببساطة، كان له قصة غرامية رومانتيكية مع فتاة سخيفة، وينتهي بالموت ساقطاً من جبل عال. يبدو كأن جيمس لم يكن راغباً - أو قادراً على - أن يبذل جهد الخيال في أن يعرض على رودريك أو يقدم له الحرية الحقيقية.

شعرت بأنني لست راضياً بِـ«صورة سيدة». لقد جُرِّدت «إيزابيل آرتشار»، مثل «رودريك هَدسون»، من خلفية أو أرضية أمريكية مملة وكسولة، من قبل عمتها الغنية، وأخِذَت إلى أوروبا. يتقدم إلى خطبتها لورد إنكليزي فوراً، لكنها ترفضه فوراً، حيث إنها تشعر أن الحياة مليئة بالفرص الأغنى لذلك سيكون شيئاً مثيراً للشفقة إن لم تستقر وتغربل هذه الفرص. يترك عمها لها نصف ثروته، وتذهب إلى إيطاليا بعد أن ترفض عرضاً آخر بالزواج. ولكن في روما، تقرر أن تتزوج هاوياً فنياً فاتناً ومثقفاً ولكنه يثبت أنه مهتم فقط بمالها. لم يكن زواجها سعيداً، ولكنها تعود إلى إيطاليا في نهاية الرواية مع زوجها، وهي تشعر بأنها هي التي صنعت سريرها ويجب أن تنام عليه (هي التي أرادت هذا الزواج وهي المسؤولة عنه).

لقد كان واضحاً أن جيمس كان مشغولاً بمشكلة كيف يمكن أن تُعاشَ الحياةُ بشكلٍ كامل، ولكنه بدا في رواياته، غير قادر على مواجهة هذا التحدي.

لقد نشرت «مكتبة كل يوم»، في 1948 «السفراء»، وأسرعت لشرائها. هذه الرواية مكتوبة بأسلوب جيمس المتأخر، الذي وجدته مزعجاً، ولكنني أقبله الآن لأن إيليوت قدَّره عالياً. (من الطبيعي أنه أثر على أسلوبي أنا في القصص التي كتبتها). كان المغزى كيف يمكن أن نعيش بشكلٍ كامل. في هذه الرواية يُرسَل «لامبر ستريتشر» من قبل خطيبته الأرملة الغنية إلى باريس، ليقنع ابنها، تشاد، بأن يعود إلى أمريكا ويأخذ معه أعمال والده. لم يُفتَن ستريتشر كثيراً بأوروبا، وبعشيقة تشاد الأرستوقراطية، فهو الآن ينصح تشاد ضد العودة إلى أمريكا. «عش، عش كل الذي تستطيعه – من الخطأ ألا تفعل هذا». هو نفسه يُجبَرُ على العودة أخيراً، بشكل أو بآخر، يعود بالعار، ولم يكن خطيب أم تشاد، وبإمكانيات غير واعدة للمستقبل.

مع أنني وجدت الأسلوب متعباً، قرأت الكتاب باستيعاب وإعجاب، لأن تلك «عش كل الذي تستطيع أن تعيشه» كانت بالضبط ما نويت أن أعمله. ولكن بدا لي، من جديد، أن جيمس أعطى الكتاب نهايةً مخيبةً للأمل. كانت كأنه لم يؤمن بأن البشر يستطيعون أن يعيشوا بشكل كامل.

في هذا الوقت كنت متحمساً لجيمس. عندما تركت مكتب الضريبة في ليستر لأستلم عملي الدائم في رَغبي، أخذ أصدقائي نسخةً من أعمالي، وقد نذرت النقود لشراء آخر رواية لجيمس «الزُبدية الذهبية» في مجلدين، وجعلت الجميع في المكتب يوقعون عليه. لكنني لم أنجح في قراءته من البداية إلى النهاية.

انطبق نفس الشيء على «أجنحة الحمامة»، قبل القصة ما قبل الأخيرة، المبنية على ابنة عم جيمس «ميني تيمبل» التي ماتت صغيرة. في الرواية، تموت «ميلي ثيل» أيضاً عندما تقع في حب فتى صحفي فقير جداً يدعى «ميتون دينشر». دينشر يحب أيضاً امرأةً لا تمتلك أي نقود اسمها «كيت كروي»، التي تقنعه بأن يكون خطيب ميلي الغنية، التي لا تستطيع أن تعيش طويلاً. ولكن بعد موت ميلي، يدرك دينشر أنه لا يستطيع أن يتزوج كيت ويعيش على نقود ميلي – سيعذبه غشه لها طوال حياته. يعطي النقود لكيت، ويظل دون أي بنس معه.

لكن الذي أثارني في الكتاب كان تعليق جيمس عن ميلي. «في النهاية،

كان الموت مريعاً لها. كانت ستعطي أي شيء مقابل أن تستمر في الحياة». لقد كان هذا مغزى دوستويفسكي ثانيةً. الفهم والاعتراف أن الحياة قيمة جداً وبشكلٍ لا محدود. لقد كان من أجل هذا السبب، وعلى الرغم من أنني لم أنجح في قراءتها كلها، أن «أجنحة الحمامة» أعجبتني كأهم رواية لجيمس.

عندما ذهبت إلى فرنسا، بعد فترة سلاح الجو الملكي، بوسائط النقل التي يقبل سائقوها نقلي دون أجرة، أخذت معي في جراب مؤونتي، كتاب «هينري جيمس، الفترة الرئيسية» لِمؤلفه «إف. أو. ماثيزين» عن الروايات الثلاث الأخيرة. (يذكرني ختم المكتبة على نسختي من الكتاب -آسفٌ على الاعتراف- بأنني سرقته من المكتبة المسماة «مكتبة كانتيربري الأهلية»، في تلك الأيام لم يكن لدي ضمير فيما يتعلق بكيفية الحصول عليها، مع العلم أنني لم أحلم بسرقة أي شيء آخر). وقد كتبت على مقدمته، «أن تعيش الحياة كملاحظ أو مراقب هو، بعد كل شيء، الشيء المثالي». بدا لي أن هينري جيمس كان محظوظاً إلى حدٍ كبير - في أن يكون عنده ما يكفي من المال كي يتمكن من أن يقضي أيامه في دراسة حياة الناس وأن يسجل ملاحظاته. لم أكن واقعياً كفايةً كي أرى أن الحياة كأرمل وحيد ليست أكثر سعادةً لجيمس مما كانت لنيتشه.

لذلك استمررت في قراءة جيمس بإعجاب - لكنه كان إعجاباً مبنياً على فكرة أنه كان أذكى رجلٍ في عصره وليس على استمتاعي برواياته. في 1952 عندما كنت متزوجاً وأسكن في ويمبلدون، جنوب لندن، رأيت مجلداً كبيراً لروايات جيمس الأمريكية في دكان بيع كتب في ستوكويل؛ لسوء الحظ، كان يوم الأحد والدكان مغلقاً. صرت أغلي من فقدان الصبر ولكنني استطعت أن أذهب في اليوم التالي وأشتريه. لقد ظل ملكيةً تمثل كنزاً لي. لكنني أعترف أنني لم أقرأه من البداية إلى النهاية.

ومن جديد، بعد نشر كتاب «اللامنتمي» اشتريت كل أعمال جيمس، بما فيها مجموعة إيديل الكاملة للقصص القصيرة، وأيضاً تاريخ حياته المكوَّن من أربعة مجلدات. ولكن لم يُفتَح الكثير من هذه الأعمال. لقد اشتريت جيمس كإشارةٍ عاطفية فيها حنين إلى الماضي المتعلق بي وليس لأني ما زلت أريد أن أقرأه.

كان ذلك الحنين حقيقياً. في مراهقتي الأولى وأوائل العشرينات من عمري، غالباً ما فكرت أنه لو عرضت عليّ جنية المصباح مقابلة مؤلِفٍ ما من الماضي، لاخترت هينري جيمس دون تردد. بدا لي أنه لا يمكن أن يكون هناك سرور أكثر من قضاء ساعة بعد ساعة مع جيمس، أسأله أسئلةً عن بناء رواياته، وأجعله يدرك أنه، بالنسبة لشخصٍ واحد على الأقل، كان أعظم روائي في العالم.

لماذا توقفت عن قراءة هينري جيمس؟ توقفت لنفس السبب الذي يجعلنا نتوقف عن الإعجاب بالأشياء التي كنا نُعجَبُ بها في الماضي: لقد سبقته في النمو. لقد منعته حياته القابعة في مأوى من النضوج العاطفي والعقلي وأنه، مثل كل الأرامل الذكور القدامى، لقد أصبح باستمرار سريع الغضب والإرضاء ومثقلاً بالتفاصيل غير المهمة. خاصةً فيما يتعلق بأسلوبه. ويبدو من غير المعقول الآن القول إنه كان بإمكانه إعادة كتابة الكثير من أعماله الأولى لنسخة نيويورك بالأسلوب المتأخر المبالغ في التعقيد، حيث لم يستطع أن يدرك أن أسلوبه الأول الذي كان مباشراً أكثر كان أشد تأثيراً بكثير.

لقد كانت التجربة هي التي غيرت دوستويفسكي من الهاوي المدرك لذاته والسريع الغضب في رواية «الناس المساكين» و«المضاعف» إلى الروائي العظيم في «الجريمة والعقاب». ولكن جيمس لم يدخل أي تجربة، ولذلك ظل ضحية عدم نضجه. أعماله المتأخرة تُرى بجلاء أنه ببساطة فقد الصلة بالحياة. يبدو لي واضحاً الآن أن جيمس لم يكن كاتباً عظيماً – مع أن جيمس الشاب أو الفتى كان يتمتع بالجِدّة والسحر.

إلا أن إيليوت لم يكن مخطئاً تماماً؛ كان جيمس ذكياً بشكلٍ مخيف. وقد كان ذكاؤه هذا هو الذي جعله يتوق إلى الواقعية النفسية – إلى التعبير عن الجديد في الاستجابة النفسية في حواره. الذي يظل مدهشاً هو أنه لم يدرك أنه بالغ في ذلك، وأصبح ألمعياً جداً ويعبر غمزاً وتلميحاً إلى حد الطلب، طلب الشيء الكثير من القارئ.

لقد استهجن «ويليام جيمس»، أخو «هينري جيمس»، أسلوب أخيه اللاحق، وكان هذا واحداً من الأسباب التي جعلتني أميل إلى عدم تقدير

«ويليام» التقدير الصحيح، في الوقت الذي كان «هينري يعجبني كثيراً». إلا أنني أتيت إلى «ويليام» من خلال «هينري». ذلك لأنني قرأت في كتاب «هينري جيمس، الفترة الرئيسية» لمؤلفه «ماثيزين» عن التجربة المريعة التي مرَّ بها «ويليام جيمس» وأدت به إلى الانهيار العقلي، والتي تكلم عنها «ويليام جيمس» في كتابه «أشكال التجربة الدينية».

يصف «ويليام جيمس» وهو في حالة من القلق حول توقعاته المستقبلية، كيف دخل غرفةً عند غروب الشمس، وتذكر فجأةً، وبمنتهى الوضوح، وجه مريض كان قد رآه في مصح عقلي. كان هذا الرجل المريض يعاني من مرض «الإغماء التخشبي»، وكانت عيناه المفرغتان من أي معنى تحدقان بشكلٍ لا يعبر إلا عن الفراغ، وكان يميل لون وجهه إلى الخضرة الشاحبة. «لولا رحمة الله لكنت هنا»، قال «ويليام». «إذا أزفت ساعتي، كما أزفت ساعته، لا شيء يمكن أن يخلصني من مصيره». قال إنه شعر بشيء ما «ينهار في داخله»، ثم غاص فجأةً في كآبة عميقة. وبعد هذه التجربة، أسبوعاً بعد آخر، كان يستيقظ بشعور ليس على ما يرام في معدته. كان شيئاً غير مفهومٍ له أن والدته، التي كانت شخصيةً مرحةً، تستطيع أن تكون مسرورةً عندما يكون الآخرون معرضين للمخاطر.

بدت الحياة له آنئذٍ عمليةً ميكانيكيةً بحتة. وأننا نخطئ إذا اعتقدنا أننا نملك إرادةً حرة. وقد جرده هذا الاعتقاد، طبعاً، من كل الحوافز لبذل الجهد، وبدا له أن عدم توفر الحافز يؤكد أن الحياة لا معنى لها.

وقد أنقذته أخيراً قراءته للفيلسوف الفرنسي «تشارل رينوفيه» من حالة التشاؤم والاكتئاب هذه. لقد قال «رينوفيه» إننا نعلم عن امتلاكنا للإرادة الحرة لأننا نستطيع أن نفكر كما نشاء. ربما أشعر أن كل تصرفاتي الأخرى يمكن أن تُفسَّر كدافعٍ واستجابة ميكانيكيتين. ولكن لا يوجد أي شكٍ أبداً في أنني أستطيع أن أنقِّل فكري من شيء إلى آخر كما يحلو لي. فقد كان «هيوم» مخطئاً لأن تفكيرنا ليس مجرد تداعي أفكار كما زعم.

حالما اقتنع «ويليام جيمس» عقلياً أنه يمتلك إرادةً حرة، بدأ شعوره بعدم الجدوى وباللامعنى يتبدّد ويتلاشى.

لقد استعرتُ كتاب «أشكال التجربة الدينية» من المكتبة، ووجدته واحداً من أكثر الكتب التي قرأتها أهميةً وعمقاً. وبعد عدة سنوات، عندما سألني أحد الصحفيين عن أهم كتابٍ نشر في أمريكا حتى الآن، أجبت، «أشكال التجربة الدينية».

إلا أنه حتى في هذا الكتاب الذي أعتبره رائعة «ويليام جيمس» هناك مؤشرات على أنه فشل في التقاط المعنى الحقيقي لانتصاره على اليأس. يقول، «دون أدنى شك يبرز شيء ما مرٌّ من كل مصدرٍ للسرور: مسحة من الغثيان، وموت للفرح، وهبَّةٌ من الغم والحزن، أشياء تبدو عابرةً لكنها تخلق مشاعر نابعةً من الأعماق وهي غالباً مُقنِعةٌ بشكلٍ مخيف».

ومن الغريب أن يفشل «ويليام جيمس» في أن يلاحظ أن هذه «المسحة من الغثيان» (استباق لافت للنظر لاستعمال «سارتر» لهذه العبارة) هي مجرد فشل في الطاقة. عندما نقوم بعملٍ ما بتصميمٍ وإيمان، فإننا نعيد شحن بطارياتنا الحيوية من الطاقة، ولا تحدث ومضة «انطفاء الحياة» أبداً. لكن عندما نبدأ بالعيش بشكلٍ ميكانيكي، وننفذ واجباتنا اليومية كعادة ليس إلا، فهذا النشاط الروبوتي يفشل في إعادة شحن بطارياتنا الحيوية. ثم يتضح فجأةً أن قدراتنا الداخلية ليست كافيةً للتصدي لتحدٍّ مفاجئ. والأكثر من هذا، إذا سمحنا لأنفسنا أن يتنَمَّر الآخرون علينا وأن نُهزَمَ بسبب هذا الشعور الذي لا يستحق بذل الجهد، فإن الملل ينتصر وعندئذ نقع في العادة السيئة، عادة تجنب بذل الجهد.

ولكن، كما سنرى، فإن مقال ويليام جيمس «حول الاحتياطات الحيوية» يبين بجلاء أن هذا الكلام عن الغثيان الآتي من «مكانٍ عميق»، هو زوغان مؤقت.

في تلك السنين الأولى من العمر، كان لدي حافز لقراءة ويليام جيمس، وقد أتاني هذا الحافز من «وايتهيد» الذي أُعجِبتُ به أكثر من أي فيلسوف آخر ما عدا «هاسرل». فقد أشار «وايتهيد»، في كتابه «العلم والعالم المعاصر» إلى ويليام جيمس بأنه «ذاك العبقري الذي يستحق أن يُعبَد».

بعد كتاب «ويليام جيمس» «أشكال التجربة الدينية»، وقعت على مقالته

«حول عمى ما عند البشر»، التي يبين فيها كيف يمكن أن تعمينا مشاعرنا عن الحقيقة. هذه هي المقالة التي يصف فيها قيادة السيارة في الجبال في ساوث كارولاينا، الشيء الذي ذكرته من قبل. ولكن من المهم أن أذكر وصفه ثانيةً وهو ينظر إلى بقع الأراضي المحروثة حديثاً (المسماة المواضع الظليلة) والمغطاة ببقايا جذوع الأشجار المقطوعة. وقد أعطاه هذا المنظر انطباعاً متعلقاً «بشدة الفساد السياسي». فسأل سائقه عن نوعية الناس الذين يسكنون في هذا المكان، وقد أجابه السائق بابتهاج، «نحن لا نفرح هنا إلا إذا حرثنا وزرعنا هذه البقع». ثم أدرك ويليام جيمس فجأةً أنه كان أعمى عن حقيقة أن هؤلاء الفلاحين يعتبرون كل موضع من هذه البقع انتصاراً شخصياً، بينما رآها هو منحدراتٍ وأخاديد جميلة.

ويعلق ويليام جيمس «كلما أثارت الحياة في الذي يعيشها توقاً مُمِضّاً ورغبةً شديدةً في الاستمرار بها، أصبحت مهمةً جداً بالنسبة له». وهذا يلخص الخلل في روايات أخيه هينري المتأخرة. إنه يستشهد بـ«ستيفينسون» الذي يصف فرح الأولاد الذين يحسون به في الفوانيس السحرية المصنوعة من التنك العتيق، ولها رائحة المعدن الذي يُسَخَّن إلى درجة حرارة عالية، لأنه لو تجاوزتَ هذا الفرح، فقد فاتكَ كل شيء. «إنه يتكلم عن الإحساس الخفي بالمعنى الداخلي» الموجود عند الشعراء من أمثال «وردسورث» و«ولت وايتمان» وعند كتاب النثر مثل دبليو. إتش. هدسون. المقالة هي عبارة عن احتفال من أجل تكريم ما يسميه الكاتب المسرحي «غرانفيل باركر» «الحياة السرية» توهج المعنى والهدف المخبأ في أعماق كل واحد.

ويتابع «ويليام جيمس» نفس المعنى في محاضرته اللاحقة، «ما الذي يجعل الحياة مهمةً؟» إنه يصف في هذه المحاضرة كيف قضى أسبوعاً في «الشاتوغا كوميونِتي» التي هي عبارة عن جنة فاضلة على شواطئ بحيرة في ولاية نيويورك، إنه مكان ممتلئ «بالاعتدال والرصانة، والذكاء والطيب، والترتيب والمثالية، والازدهار والبهجة». كان هناك كلية وقاعة موسيقى وصالة رياضية وكنائس وأندية ليلية وقاعات محاضرات - وباختصار كان هناك كل ما يجعل الإنسان سعيداً.

«إلا أنه»، يقول ويليام جيمس، «لماذا كنت مندهشاً، عندما دخلت ثانيةً

إلى هذا العالم المعتم والشرير؛ هل دخلت لأقول لنفسي دون قصد وبشكلٍ غير متوقع، أف! لقد ارتحت الآن! ارتحت الآن بسبب شيء بدائي وهمجي، حتى ولو كان بسوء مذبحة أرمنية، لأضبط توازني من جديد. هذا النظام تافه جداً، وهذه الثقافة هي ثقافة درجة ثانية أو أكثر، وهذه الجودة لا توحي بأي شيء ولا تحفِّز على أي شيء». وعندما شاهد وهو في القطار عاملاً مرفوعاً على سقالة بناية عالية، أدرك أن ما يتوق إليه البشر هو الشيء النبيل والبطولي.

هذا طبعاً هو بالضبط ما يقوله «نيتشه». وهو أيضاً ما يقوله «كيركغارد» عندما يعارض «نظام» «هيجل»، ويعارض ما يقوله رَجُل «دوستويفسكي» تحت الأرض (الصوت غير المصرح أنه صوت «دوستويفسكي» – المترجم) عندما يعترض على وجود عالمٍ يكون كل شيء فيه مرتباً ومسيطراً عليه. هذا ما يعنيه بطل «برنارد شو»، الكابتن «شوتوفَر» عندما يقول لِـ«إيلي»، «أنت تبحثين عن زوجٍ غني. عندما كنت في عمرك، كنت أبحث عن الرعب والصعوبات والمخاطر والموت، لكي أشعر بأن للحياة معنىً يحفزني للاستمرار بها». وهنا نلحظ من جديد هذه المسألة الوجودية الأساسية التي كانت وما زالت موضوع كل أعمالي. إن نقص الجهد الذي تدعمه الإرادة يضعنا في حالة غريبة من الانفصال عن الواقع.

لقد أخطأ «نيتشه» في اعتقاده أن «إرادة الحرب أعلى من إرادة السلم»، «ولذلك ما نحتاجه هو الحرب». «ويليام جيمس» لم يخطئ هذه الخطيئة. إنه يدرك أن ما نحتاجه هو «المعادل الأخلاقي للحرب» (عنوان مقالة أخرى) – هو إحساس بالهدف الداخلي الذي يستطيع أن يخلق الابتهاج بالحرب.

عندما كنت في جزيرة لونغ آيلاند في أواخر صيف عام 1967، مقيماً مع صديقي «بات مورفي»، مدرس فلسفة، وجدت في محل بيع كتب نسخة من الطبعة الأولى لمقالة ويليام جيمس، «حول الاحتياطات الحيوية». لقد ملأتني مقاطعها الأولى إثارةً:

«كل واحد يعرف ما هي عملية البدء في عملٍ ما، إما عمل فكري أو عضلي وما معنى «التسخين» من أجل بدء العمل (أي الاستعداد الكامل قبل الشروع به – المترجم). إن عملية التسخين تصبح نافذةً في الظاهرة

التي تعرف بمحاولة التسخين الثانية. ومن المألوف أن نوقف العمل حالما نصطدم (بما أسميه) الطبقة الأولى من التعب. عندئذ نكون قد مشينا، أو لعبنا، أو عملنا «ما يكفي» لذلك نتوقف. ومقدار التعب هو العائق الذي تعتمد عليه حياتنا العادية. ولكن إذا كان هناك ضرورة غير عادية تجبرنا على متابعة العمل، يظهر شيء مدهش. التعب يزداد إلى حدٍ خطيرٍ، ثم يتلاشى فجأةً أو بالتدريج، ونستعيد قوتنا من جديد. من الواضح أننا وصلنا إلى مستوى من الطاقة الجديدة، التي كانت مقنعةً بعائق التعب الذي أطعناه. يمكن أن يكون هناك طبقة بعد طبقة من هذه التجربة؛ ويمكن أن يتبعها تجربة ثالثة ورابعة. إن النشاط العقلي والجسدي يبديان هذه الظاهرة، ويمكن أن نجد في حالاتٍ استثنائية، وراء ألم التعب إلى أقصى درجة، مقادير من الراحة والقوة لم نحلم أننا نملكها في أجسامنا – مصادر من القوة لم نطرقها من قبل، لأننا عادةً لا نضغط على أنفسنا لمتابعة العمل متجاوزين عائق التعب، ولا نتجاوز درجاته الخطيرة».

ويتابع ويليام جيمس قائلاً، « كل واحد خَبِر ظاهرة الشعور بالحيوية الزائدة أو القليلة في أيام مختلفة. كل واحد يعرف في أي يومٍ يكون عنده طاقات نائمة أو ساكنة لا تستدعيها إثارة أو حوافز ذلك اليوم، ولكن يمكنه إظهارها لو كانت الحوافز أكبر أو أعظم. معظمنا يشعر كأن غيمةً جثمت على صدورنا، مانعةً إيانا من أي قدرة على التميز، ومن الثقة بقدرتنا على التفكير المنطقي، ومن التصميم على اتخاذ القرار. وبالمقارنة بما يجب أن نكون، فنحن نصف واعين فقط. لقد أُطفِئت نيراننا ونُفِّحَت مسوداتنا. إننا نستعمل جزءاً صغيراً فقط من قدراتنا العقلية والجسدية. ويكون هذا الشعور عند بعض الأشخاص بالانفصال عن قدراتهم الصحيحة في أقصى درجة، وهكذا نصل إلى أو نحصل على حالات الإنهاك العصبي والنفسي، وتصبح الحياة نسيجاً واحداً من المستحيلات، التي تصفها العديد من الكتب الطبية (حالة العجز عن التخلص من الشكوك وعن مقاومة الهواجس والمخاوف المرضية التي يعلم المصاب أنها غير سوية – المترجم).

«وبطرح المسألة بتفصيلٍ أكثر، فإن الإنسان يعيش هكذا في حدود إمكانياته؛ إنه يملك طاقاتٍ وقدراتٍ من أنواعٍ مختلفة يفشل في استعمالها.

هو يشحن نفسه إلى درجة أقل من ذروة طاقته أو قدرته، ويتصرف بأقل من قدرته القصوى. وتنكمش حياته بكل طريقة يمكن تخيلها: في قدرته العقلية الأولية، وفي قدرته على التنسيق، وفي قدرته على المنع والسيطرة، تماماً مثل انكماش مجال الرؤيا عند الإنسان المصاب بالهستيريا، ولكن في الناس العاديين مثلنا هذا الانكماش هو فقط عادة متأصلة وراسخة الجذور – عادة أن نكون أقل من ذاتنا الكاملة – إن هذا سيئ».

الذي أثارني كثيراً واضح. لقد عرَّفني عمل «إبراهام ماسلو» على تجربة الذروة – الفكرة الوهمية والمخادعة التي هي فكرة السعادة المفاجئة. لقد سمَّاها «جي. بي. بريستلي» «فرحاً» أو «سحراً». لقد لاحظ «ماسلو» أن كل الناس الأصحاء يبدو أن لديهم هذا الفرح أو السحر بشكلٍ متكرر الحدوث بمعدلٍ معقول. والسبب واضح. يميل الناس الأصحاء لأن يكون لديهم دوافع. هم يرمون بأنفسهم في كل الأمور بشعورٍ من التصميم. وهذا الشعور بالتصميم يستدعي الإحساس بالتحرك الذي خبره «نيتشه» عندما كان يراقب وحدته العسكرية القديمة تمشي بجانبه على طريق ستراسبورغ. سائق السيارة الذي يقوم بسباق سيارات يجب أن يكون قد خبر الشيء نفسه وهو يحاول تسجيل رقمٍ قياسي عالمي.

كان «ويليام جيمس» يقترح أن الإنسان الذي كان قادراً على استعمال هذه القدرات التي هي عادةً مكبوتةً ومنسية هو إنسان مختلف عنا تماماً – هو مثل زرادشت – وربما هو ما سماه «نيتشه» السوبرمان الكامن في داخلنا.

لكن الذي يقوله «ويليام جيمس» له معنىً آخر. فكر في أن «العدمية» التي جعلت شخصيات «دوستويفسكي»، (ستافروجين وسفيدريغيلوف) تنتحر، هي الشعور بأن الحياة لا معنى لها. سفيدريغيلوف يخبر راسكولنيكوف أنه حلم بالأبدية، وأنها كانت مثل غرفة صغيرة مغبَّرة وممتلئة ببيوت العنكبوت.

هذا واحد من أخطر المشاعر التي يمكن أن نمر بها. إنها هي ما يعنيه «إيليوت» عندما يقول، «كل واحد منا يفكر بالمفتاح، كل في سجنه». وهذا يبدو بوضوح أنه صحيح: كل واحد منا يمضي حياته مقفلاً عليه داخل نفسه. ونقبل ذلك كجزء من حياة الإنسان الحتمية. ولكن بينما يمكن أن

يكون هذا، في أضيق المعاني، صحيحاً، فإنه يتلاشى كل مرة نجرب شعور صباح الربيع، كما تلاشى بالنسبة لِـ«نيتشه» على طريق ستراسبورغ، أو خلال العاصفة في كوخ الراعي. ربما لحظات «فرحنا» ليست إطلاق سراح حقيقي لنا من السجن؛ ولكن بالتأكيد تخلصنا من شعور «سفيدريغيلوف» أننا مقفل علينا في غرفة مغبَّرة صغيرة.

يبدو لي الآن أن هذا واحد من أكثر التناقضات الأساسية في وجود الإنسان - بين شعور «الغرفة المغبَّرة» وشعور «صباح الربيع» أو «الصباح الربيعي». عندما انتحر «فان كوخ»، كان يطغى عليه شعور «الغرفة المغبَّرة»؛ ولكن عندما رسم أعظم لوحاته، كان يعلم أن الحقيقة هي في شعور «صباح الربيع».

هذا شيء شغلني طوال حياتي ولا يزال: مشكلة الاحتفاظ بذاكرة الشعور الربيعي (أو شعور عيد الميلاد) عندما تصبح الحياة عبئاً على صاحبها. كانت طريقتي هي أن أزود نفسي بمقويات للذاكرة: قصة «هيمنغوي» المسماة «الأصم»، وتعليق «راسكولنيكوف» في «الجريمة والعقاب» لِـ«دوستويفسكي» حول تفضيله لأن يعيش على صخورٍ تحت الماء وقريبة من الشاطئ عادةً على أن يموت الآن، وبيت الشاعر «يتس» «إنه يكمل عقله الجزئي»، وعبارة «تشسترتون» «الأخبار الجيدة اللامعقولة»، وشعور «بروست» عندما يتذوق كعك المادلين المغموس بالشاي: «لقد توقفت عن الشعور بأنني إنسان عادي وعَرَضي وأنني لست مُخَلَّداً». المشكلة هي أننا عندما نشعر بالملل والتعب، حتى لوحة «فان كوخ» «الليلة المقمرة»، يمكن أن تثير شعور «وإذا كان ذلك هكذا؟» (الشعور بأن هذا ليس مهماً - المترجم).

إنني أقترح الآن أن «ويليام جيمس» هو بديل جيد. إذا استطعنا أن نفهم عقلياً «بكل طريقة يمكن تخيلها» أن حياتنا منكمشة مثل انكماش مجال رؤية المريض بالهستيريا، وأن مشكلتنا التي هي «عادة الشعور بدونيّةِ ذاتنا»، يمكن أن تصبح أكثر من مجرد مقوّ للذاكرة. وفي المطاف الأخير، بعد أن تتعلم كيف تُغير التروس في السيارة، فإن هذا ليس مقوياً للذاكرة، بل هو طريقة عملية للصعود على الطرق الجبلية. فإذا لم تتعلم كيف تغير التروس،

ستوقف سيارتك على الطريق - مثلما يتوقف البشر عند مواجهتهم للمشاكل. والأكثر من هذا، ستعتبر هذا التوقف إزعاجاً ينطبق على كل السيارات. ولكن المعرفة البسيطة والعملية بكيفية تغيير التروس تجعل كل المشكلة تتبخر.

الشيء الخطير جداً فيما يتعلق بشعور الغرفة المُغَبّرة هو أنه يطوقنا. إنه يقنعنا أن الحياة ضيقة ومملة ومضجرة. وذاك الشعور يمكن أن يؤدي بنا إلى «التغذية الراجعة السلبية»، التي تجعلنا مكتئبين ومتعبين - والأسوأ من هذا - راغبين في الانتحار. هذه هي الحالة - في كلمات «إيليوت» - التي هي «عدم معرفة ماذا أشعر، وما إذا كنت أفهم أو لا». إنها أساساً حالة غياب المنظور.

نستطيع أن نطرد الظلام من الغرفة بفتح الضوء، بشرط أن نعرف مكان مفتاح الكهرباء. إن بصيرة «ويليام جيمس» تقدم لنا ذلك المفتاح، وشعوراً مفاجئاً بالمنظور: الذي هو «لا تسمح لشعور الغرفة المُغَبَّرة أن يطوقك أو يسيطر عليك - إنها حيلة لاختبار وجود الثقة عندك. هذا الشعور هو محتال ينوي أن يغشك ويجردك من حيويتك وثقتك، وربما من حياتك. ولكن إذا همس في أذنك شرطي صديق، «لا تثق به - لديه سجل إجرامي بطول ذراعك»، إذن أنت لست في خطر أن يحتال عليك أحد. «ويليام جيمس» هو الشرطي الصديق».

ويتابع «ويليام جيمس» ليسأل: ما الذي يعطي بعض الناس طاقةً أكبر من الآخرين؟

جوابه هو: إما يملأهم حافز أو دافع ليس اعتيادياً بإثارة عاطفية، أو بفكرة ضرورية ما ليست اعتيادية تحفزهم لأن يبذلوا جهداً مضاعفاً كي تصبح إرادتهم أقوى. إثارة وأفكار وجهود، وبكلمة، هذا كل الذي يحملنا فوق السد. هنا استعمال «ويليام جيمس» كلمة «أفكار» هي التي تشير إلى أهمية النقطة التي أثيرها. الأفكار يمكن أن تنقذنا من خديعة الرجل المحتال.

ويستمر ليوضح، «في مثل هذه الحالات المفرطة الحساسية التي يستدعيها السقام المزمن، يغير السد مكانه العادي. وأقل ممارسة عملية تسبب

ألماً يستسلم له المريض ويتوقف. في مثل هذه الحالات من الاضطراب العصبي الوظيفي الذي أصبح عادةً، غالباً يأتي مستوىً جديد من القوة نتيجة لـ«المعاملة المتنمرة»، وللجهود التي يجبر الطبيب المريض على القيام بها، ضد إرادته. ينتج عن هذا أولاً الألم الشديد، ثم تتبعه الراحة غير المتوقعة. ويبدو أنه لا يوجد شك أننا كلنا، إلى درجة ما، ضحايا الاضطراب العصبي الوظيفي الذي أصبح عادة. نعيش عرضةً لدرجات من الإعياء وصلنا إليها فقط من عادة الطاعة. معظمنا يمكن أن يتعلم دفع السد أو الحاجز بعيداً، وأن يعيش في راحة تامة على مستوياتٍ أعلى بكثير من القوة».

من الواضح أن «ويليام جيمس» على حق. في الحقيقة أن ما يقتلنا هو الاضطراب العصبي الوظيفي الذي أصبح عادة. في مسرحية «برنارد شو» «العودة إلى ميثوسيلا»، يقترح شو أن البشر يمكن أن يعيشوا حتى ثلاثمئة سنة. لقد فكر أن هذا سيحدث عاجلاً أو آجلاً. أعتقد أنه لم يكن مدركاً لطبيعة المشكلة. نحن نستدعي الحيوية من الأعماق المخبأة في داخلنا عندما نحتاج إليها بشكلٍ ملح – هذه هي، كما أعتقد، «الحياة السرية» التي يتكلم عنها «غرانفيل باركر». البشر قادرون على بذل جهودٍ جبّارة – كما يبين «ويليام جيمس» – عندما تحرضهم فكرة غير مألوفة. إنه يعطي مثالاً على ذلك ضابطاً برتبة عقيد يدعى بيردسمث، اعتمدت عليه حياة كل حامية مدينة دلهي وحياة النساء والأطفال خلال حصارها. فقد استمر في الحياة لمدة أسابيع على الأفيون والبراندي، بذراعه الملتوية وجرحه المتقيّح والقروح في فمه، دون أن يشعر بالحاجة إلى الطعام (الذي لم يكن يستطيع بلعه على أية حال)، ودون أن يشعر بأي سكرٍ حتى ولو كان قليلاً. لقد استعمل جسمه في مثل هذه الحادثة الطارئة البراندي طعاماً.

الذي حدث – بعبارة ويليام جيمس – هو أن سده ارتفع فوق النهر. ومن الناحية الأخرى، في حالة الإنسان الذي عمل بجد طيلة حياته، ثم توفي بعد تقاعده بوقتٍ قصير، فقد حدث العكس – فقد تحرك سده إلى أسفل النهر. عقله اللاواعي يتلقى إشارةً تقول له إنه يستطيع الآن أن يرتاح – ويجد نفسه فجأةً مجرداً من كل طاقة ومن كل هدف.

من أجل أن يعيش البشر أطول مما يعيشون الآن، يحتاجون، ببساطة، إلى

«شعورٍ أقوى بالضرورة»، وإلى قدرة على رفض الإحاطة أو الاحتواء من قبل المحتال الذي يحاول الإيحاء بالثقة.

لكن «شو» محق دون شك فيما يتعلق بشيء واحد: تأكيده في مسرحية «الإنسان والإنسان الأمثل» أن الطريق إلى التطور الإنساني يكمن في الوعي بضرورة هذا التطور. وقد أصبح التطور مسألة غريزة ونوعاً من تلمس الأعمى لطريقه، وغالبا يهزم نفسه بالانحراف ونسيان هدفه. ولكي نتبين بوعي أن مشكلتنا الرئيسية هي «عادة الشعور بالدونية فيما يتعلق بذاتنا الكاملة» معناه أن نستوعب أننا قادرون على أن نهزم هذه العادة، مثلما نستطيع أن نتغلب على أي عادة تشكل تهديداً خطيراً لحياتنا.

نستطيع أن نستوعب الميكانيكية الفعلية لعملية الانتصار على عادة النظرة إلى ذاتنا بدونية بأن نحاول ثانيةً أن نفهم شفاء «ويليام جيمس» من انهياره العصبي النفسي. الذي بدأ بالشفاء كان فكرة - وهي استيعابنا بأن لدينا القدرة على الاختيار.

أعتقد أن هذه القدرة على الاختيار هي روح العمل الذي أقوم به، وهي أهم شيء يجب أن أقوله. لقد مال القرن العشرون إلى أن يستصغر العقل، وإلى أن يعتبره الثاني في الأهمية بعد الحدس أو البديهة والغريزة، وربما بعد العمل. لقد آمنت دائماً أن الحل لأعمق مشكلاتنا يكمن في المعرفة، ولذلك في قدرات العقل. العقل هو أقوى أداة نمتلكها. والمرحلة التالية من مراحل تطورنا ستُنجَزُ بواسطة ومضة لامعة من بصيرتنا النافذة، عندما سندرك فجأةً الذي نعرفه مسبقاً والذي نراه من الأعلى في منظرٍ عامٍ يراه الطائر. هذا يعني أن طرح الأشياء بوضوح وبشكلٍ حاد هو أهم وسيلة لهذه الغاية. وفي قرننا لم يبلور أي شخص هذا المسألة بقوة أكبر مما بلورها «ويليام جيمس».

# 20. إيرنست كاسيرير

اعتُبِرَ «إيرنست كاسيرير» مرةً واحداً من المفكرين العظام في القرن العشرين؛ اسمه ليس معروفاً الآن إلا لطلاب الفلسفة. وهذا يثير الشفقة، لأن «كاسيرير» مفكر على مستوى غير عادي - عقله يشابه، بعدة أمور، عقل «وايتهيد»، الذي يستطيع أن يستشهد بِـ«آينشتاين» و«وردسورث» على نفس الصفحة. وعلى الرغم من شكلٍ ألماني للتعبير، فهو مقروء أكثر من «وايتهيد» بكثير. ويعود هذا جزئياً إلى أن «وايتهيد»، ما عدا كتابه «العلم والعالم المعاصر»، منشغلٌ في التعبير عن أفكاره الفلسفية، بينما «كاسيرير»، الذي بدأ مؤرخاً لامعاً للأفكار، يستمتع بشرح أفكار غيره. لقد لاحظ مرةً، «عادة... رمي الأفكار في فضاء فارغ، دون تقصي التطور العام للفلسفة العلمية، لم يرق لي كشيء مثمر» - جملة أقتبسها كدفاعٍ عن طريقتي الخاصة، من كتاب «اللامنتمي» وما بعده.

كان «كاسيرير» واحداً من أذكى رجال القرن العشرين. وقد تذكّر واحدٌ من أساتذته أنه كان يستشهد بصفحة إثر صفحة من الشعر. كان مدى معرفته هائلاً لدرجة أنه أعطى الانطباع بأنه كان يتذكر كل كتابٍ قرأه في حياته.

وكان شيئاً نموذجياً من ألمعيته أنه عندما أصبح مدرساً جامعياً في جامعة أوكسفورد في 1933، كان عليه أن يدرّس بالألمانية في الفصل الدراسي الأول. وبعد ذلك، درَّس بالإنكليزية، التي تعلمها خلال الفصل الدراسي الأول. وفي سنواته المتأخرة - لقد مات في 1945، وعمره سبعون سنة - كان يكتب دائماً بالإنكليزية.

إن سبب كونه نصف منسي هو سبب بسيط. ابحث عنه في قاموس

فلسفي، ستجد أنه يُعتبَرُ عضواً من مدرسة «ماربورغ»، مدرسة الفلاسفة الكانتيين الجدد (نسبة إلى «كانت»). معظم الناس ليسوا متأكدين مما يعنيه «الفيلسوف الكانتي»، باستثناء أنه يبدو غير متعلق بالقرن العشرين، ويبدو «الكانتي الجديد» ليس متعلقاً بالقرن العشرين مرتين.

دعني أشرح باختصار.

حاول «ديكارت»، كما يعلم كل واحد، أن يخلق نوعاً جديداً من الفلسفة قائماً على «الشك بكل شيء». أي شيء يُدرَكُ كما هو كان لا شك به - مثل، كما نعلم، عبارة «ديكارت المشهورة»، «أنا أفكر، إذن أنا موجود».

اتجه «جون لوك» إلى الحواس في بحثه عن الحقيقة اليقينية. قال إن العقل هو نوع من السبورة الفارغة - اللوحة الفارغة - وتملأها تجربتنا بالتدريج. لذلك أنت مجرد محصلة تجاربك. لا يوجد شيء في العقل، قال «لوك»، لم يكن من قبل في الحواس. لقد استخلص «ديكارت» مسبقاً أن الحيوانات عبارة عن روبوتات؛ بينما اقترب «لوك» من اعتبار الإنسان رجلاً آلياً.

لقد أخرج القس «بيركلي» تجريبية «لوك» من الداخل إلى الخارج - قلبها على الوجه الآخر. قال، «حسناً، صحيح أنني أعرف العالم عن طريق حواسي - مثلاً، عندما أكون محموماً، يمكن أن يكون مذاق طعامي غريباً. لذلك كيف أستطيع أن أقول إن المذاق «العادي» للطعام هو المذاق الذي أتذوقه؟» ثم خطا خطوةً هي موضع نقاش. إذا تغيرت الأشياء طبقاً لحالة حواسي، فهل يكون غير صحيح أن أقول إن حواسي تخلق المذاق والرائحة واللون؟ الجواب هو طبعاً لا - لو كان ذاك صحيحاً، فإن حواسك يمكن أن تجعل، اعتباطياً، الموز له طعم البرتقال، ولكن نقطته التالية هي: حواسنا تخلق العالم الخارجي. إن فكرة «بيركلي» هي أن الحقيقة هي عقلية أو روحية وليست حسية. لكن «ديفيد هيوم» كان نموذجاً آخر. قال إن الكثير من المعتقدات الدينية هي هراء، واستطاع أن يشك أكثر من ديكارت. مثلاً، لقد شك بوجود ذاتٍ حقيقية داخلنا. قال إنه عندما ينظر داخل نفسه بحثاً عن «ديفيد هيوم الحقيقي»، يرى الكثير من الأفكار والانطباعات تدور بعضها حول بعض مثل أوراق الخريف. وطبقاً لِـ«هيوم»، التفكير هو عبارة عن

ارتباط ما بين مجموعة من الأفكار. حتى إنه شكَّ بوجود أي علاقة ضرورة بين السبب والنتيجة.

كان «كانت» منزعجاً جداً من نظرية «هيوم» في الشك. ولكن بدا له من الواضح وجود نظام في العالم، وهذا النظام ليس وهماً. إذا مشطت شعري، فأنا جعلته مرتباً ونظيفاً. ونجعل العالم مرتباً ونظيفا بفرض أشكالٍ معينة من الفهم (مفاهيم أو أفكار) عليه - مثلاً، نميز بين السوائل والأجسام الصلبة والغازات. نفرض النظام أو الترتيب على الحوادث باستعمال الساعة التي ترتبها زمنياً واستعمال الخرائط التي ترتبها مكانياً. ربما أبسط مثالٍ هو الطريقة التي نفرض النظام أو الترتيب على الأشياء بإعطائها الأسماء. ذاك المخلوق الذي له أربع قوائم هو قطة، وذاك هو كلب، وتلك هي بقرة. نحن نعرف أن هذه ليست أسماءها بالحقيقة، ولكنها تُبَسِّطُ الأشياء. كل هذه الأشياء - السوائل والأجسام الصلبة والغازات والمكان والزمان والقطط والكلاب والبقرات، هي أمثلة «للأمشاط» التي تجعل الواقع مرتباً ونظيفاً. لقد سمّى «كانت» هذه الأمشاط «فئات» (مع العلم أن «مفاهيم» كانت كلمةً أفضل)، ووافق أننا نخلقها بعقولنا. ويمكن أن تُقارَنَ هذه الأشياء أيضاً بالنظارة الملونة التي نرى الواقع من خلالها.

هناك شيء آخر يجب أن يُقال عن «كانت». معتبراً أن حواسنا ومفاهيمنا تُغيِّر ما نراه، استنتج أن «الواقع الحقيقي» الموجود خلف هذه الأسماء - «الشيء نفسه» - هو غير معروف. هذا المبدأ جعل بعضاً من معاصريه المشهورين ييأسون - لأسبابٍ واضحة. إذا كان الواقع لا يُعرَف، فنحن نعيش في نوعٍ من ظل منزل أو منزلٍ هو ظلٌّ لمنزلٍ حقيقي آخر، (ظل منزلٍ من الأوهام).

وقد كان لشعراء القرن التاسع عشر ما يكفي من المشاكل بالإضافة إلى هذه. (كانت أفكار «كانت» سبباً من الأسباب التي أدت بواحدٍ منهم، «هاينريش فون كلايست» إلى الانتحار).

أحد رؤساء الكانتيين الجدد، «هيرمان كوهين»، كان لديه الحس السليم في أن يرفض هذا الجانب من نظرية «كانت». «لقد شعر أنه عندما تنظر

إلى القمر في السماء، فإن ما تراه هو القمر بالفعل. صحيح أنك لا تعرف القمر كما تعرف حديقة منزلك الخلفية، ولكن ذلك لأنك لا تعرف ما فيه الكفاية عنه. نظرياً، لا يوجد شيء يمنعك من معرفة القمر كما تعرف حديقتك الخلفية. ليس صحيحاً أن «الشيء بنفسه» لا يمكن أن يُعرَف، كما اعتقد «كانت»».

وهناك اختلاف أساسي آخر بين كانت والكانتيين الجدد. اعتقد «كانت» أن «فئاته» دائمة - إنها لا تغير طبيعتها من عصرٍ إلى عصر، لأن البشر لا يغيرون طبيعتهم. ولكن خطر لِـ«كاسيرير» - عندما كان راكباً في حافلة - أن العديد من الفئات تتغير بالتأكيد. مثلاً، ماذا كان سيعمل «كانت» برأي «آينشتاين» الغريب المتعلق بالمكان والزمان، أو بهندسة «رايمان الكروية؟»

هذه النظرة الثاقبة لم تزعج «كاسيرير». لقد رأى فجأة أن الكثير من الأشياء التي هي من صنع الإنسان - اللغة والأسطورة والدين والفن - هي أيضاً نظارات نرى الواقع من خلالها. البشر هم أساساً خلاّقون؛ نحن نملك الخيال والحرية.

ما الذي يحدث عندما تنظر إلى لوحة، أو عندما تقرأ روايةً، أو عندما تصغي إلى سيمفونية؟ إنك تُقَدّرُ ما يقوله الفنان أو الروائي أو الموسيقار، مع العلم أنه يمكن أن ترى العالم بطريقة مختلفة تماماً. هذا لأن كل المبدعين يستعملون الرموز، ونحن قد اخترعنا لغةً مشتركةً من الرموز.

يبدو أن الحيوانات مختلفة كثيراً عن البشر. عندما يتلقى الحيوان حافزاً، إنه ببساطة يستجيب له مباشرةً مثل الآلة التي تشتغل حالما نلقمها بالعملة، ولكن عندما تُسقِطُ بنساً في إنسان، فإن استجابته ليست فوريةً؛ بل يجب أن تُصَفّى من خلال عالم من الرموز. في الحقيقة، يسقط البنس في دوامة من الرموز، ويُدار كأنه في غسّالة، قبل أن يستجيب. «يعيش الإنسان في عالمٍ رمزي»، يقول «كاسيرير».

ومن المؤسف أن «كاسيرير» لم يكتب عن واحدٍ من الموضوعات التي كانت ستجعل معناه واضحاً للجميع، موضوع الجنس. إن استجابة الذكر للأنثى، كما رأينا من قبل، هي، بشكلٍ يكاد يكون معظمه، رمزياً. ويمكن أن يرى

هذا بوضوح في حالة حديثة لقسيسٍ كاثوليكي غربيٍ، اكتُشِف أنه مذنب بجرائم جنسية ضد الأطفال. لقد وجد في حوزته حوالي ثلاثين ألف صورة لأطفالٍ عراة. يبدو أنه قضى معظم حياته في حالة من الإثارة الجنسية عندما تخطر ممارسة الجنس مع الأطفال في باله - ليس طفلاً ما بعينه، ولكن حقيقةً أي طفل. وحقيقة أنه كان قسيساً كاثوليكياً تزيد المسألة حدةً؛ هذا لم يكن ببساطة نوعاً من البراءة الحيوانية، مثل ميل الثعلب الغريزي للدجاج. يجب أن يكون واعياً تماماً للتناقض بين استجابته الرمزية لصورة الطفل (أي طفل) وتعاليم كنيسته، التي صرحت أن حب الأطفال مناقضٌ للقانون الأخلاقي. إن هذه الحالة تمكننا من فهم، ليس قوة الرمز فقط، ولكن عبودية الإنسان للرمز أيضاً.

إن الكتاب الذي يعطينا أوضح فكرة عن عقل «كاسيرير» الفذ هو ربما كتابه المتأخر «مقالة حول الإنسان» (1944) الذي كتبه قبل وفاته بسنة، كمحاولة لتقديم تلخيص مستقيمٍ وصادق لفلسفته، «فلسفة الأشكال الرمزية». إنه مليء بأمثلة ساحرة عما يقصده. لكي يشرح كيف ينتقل الشخص من «وجهة النظر العملية» إلى «وجهة النظر الرمزية»، يقتبس حالة البنت العمياء والصمَّاء «هيلين كيلر». لقد علّمتها مدرّستها، السيدة «سوليفان» بشكلٍ أو بآخر كيف تتهجى وتفهم الكلمات بالكتابة على يدها. ويمكن أن تكون الطفلة قد شعرت أنها كانت تعيش في عالمٍ مربكٍ وفوضوي. مثلاً، لم تفهم بوضوح الفرق بين كوب الحليب والحليب.

وفي أحد الأيام، علمتها معلمتها كلمة ماء، ثم فيما بعد، عندما كانتا تقفان في حجرة المضخة، حملت هيلين كوبها تحت حنفية المضخة. وعندما اندفع الماء البارد فوق يدها، تهجت السيدة «سوليفان» كلمة ماء. لأول مرة، فهمت هيلين أن الماء هو هذا الشيء البارد على يدها، وليس له علاقة بالكوب الذي شربت منه. «لقد ألقت بالكوب على الأرض ووقفت مسمرةً. طغى على وجهها نور جديد. تهجت كلمة ماء عدة مرات. ثم سقطت على الأرض، وسألت عن اسمها وأشارت إلى المضخة والتعريشة التي فوقها... وفي بضع ساعات أضافت ثلاثين كلمةً جديدة إلى قاموسها».

هذه المعرفة - أن كل شيء له اسم - أثارتها كثيراً لأنها أعطتها طريقةً لتفهم عالمها، لتبسّطه، وأخيراً لتتملكه أو تسيطر عليه. هذا ما عناه «كانت» -

أننا نحقق السيادة على العالم عن طريق وضع الأشياء تحت عناوين أو مفاهيم أو أفكار وهذا يعني تقسيم الأشياء إلى فئات - مثل «كوب» و«حليب».

إن «هيلين كيلر»، بالمناسبة، هي الدحض الأقصى الذي ما بعده دحض، لرأي «لوك» القائل إنه لا يوجد أي شيء في العقل لم يكن أولاً في الحواس. لقد انتهت بالكثير الكثير في عقلها لم يكن أولاً في حواسها.

يتكلم «كاسيرير» عن المشاكل التي تبرز عندما يصيب وظيفتنا الترميزية أو قدرتنا على ترميز الأشياء خلل أو عطل ما، في قسمٍ مركزي من كتابه المسمى «حقائق ومُثل». المرضى الذين كانوا يعانون من حالة فقد القدرة على الكلام (قدرة متضررة على الكلام) فقدوا القدرة على التفكير المجرد حول أشياء معينة. مثلاً، المريض الذي كان يعاني من شلل اليد اليمنى لم يستطع حتى أن يقول، «أستطيع أن أكتب بيدي اليمنى». «لورا بردغمان»، فتاة صماء وخرساء، ولم تكن بذكاء «هيلين كيلر»، كانت تعاني من صعوبة بالغة في استيعاب الأفكار المجردة. عندما قرأ لها مدرسها جمعاً أو رقماً من كتاب الحساب، سألت، «كيف عرف الرجل الذي كتب ذاك الكتاب أنني كنت هنا؟» وعندما سُئلت عن حاصل جمع يتضمن كلفة براميل عصير التفاح، أجابت، «لا أرغب أن أدفع الكثير لعصير التفاح، لأنه حامض جداً».

نحن معتادون على فكرة أن المسألة الحسابية ليست «حقيقيةً» ولا نستوعب أنه بالنسبة لِـ«لورا بردغمان» هذه المسألة هي مجردة مثل صفحة الرموز الجبرية التي تحبط الكثيرين منا.

ولكن هذا يجعلنا مدركين أن عملية التطور يجب أن تتضمن قدرةً متعاظمةً على التجريد - أي قدرة على استيعاب العالم عن طريق الرموز وليس عن طريق «الحقائق». وتجعلنا مدركين أيضاً أن معظمنا يقضون حياتهم منعزلين ومحاطين بمجرد الحقائق، التي توقعنا في شراكها مثل بيت العنكبوت. إن أغبى الناس وأكثرهم مكراً ليسوا قادرين على رؤية ما وراء الحقائق. هم مقفلٌ عليهم في مجال رؤية الدودة، الشيء الذي تسمّيه «آين رايند» «العقلية المناهضة للمفاهيم والأفكار». ومسألة أن نصبح بشراً حقيقيين تعتمد على تطوير القدرة على رؤية العالم من مجال رؤية الطائر.

يجب أن أعترف أنه عندما وقعت على «كاسيرير»، للمرة الأولى، مِلت لاعتباره نسخةً أقل شأناً من «إدموند هاسرل». (ما زلت أشعر نفس الشعور عن «كانت»). أراد «هاسرل»، مثل «كانت»، أن يخلق فلسفةً علميةً حقيقية سماها «علم الظواهر وتطور العقل». كانت خطوته الأساسية في هذا الاتجاه هي أن يرى أن كل الإدراك هو عن عمد، أي أنه مقصود. لا تمشي الأشياء من خلال عيوني وتزرع نفسها في دماغي؛ علي أن أنتبه. إذا نظرت إلى ساعتي دون انتباه، فلا أرى الوقت. وإذا قرأت مقطعاً دون انتباه، يجب علي أن أعيد قراءته.

أن تقوم بالأشياء عمداً له آثاره الإيجابية. إذا تكلم شخص عن الحكة، أبدأ في الحك؛ ويبدو أن الحك، هو إلى درجة ما، عمدي، كذلك هو الأمر إذا كنت محباً للدغدغة. إذا دغدغت طفلاً، فإنه يبدأ بالضحك قبل وصول يدك إليه. وإذا تكلم شخص ما عن شيء مقززٍ وأنت تأكل، فإنك تشعر بالمرض. وإذا كنت تشعر بأنك مكتئب، يمكن أن تمرض، عن طريق عمدية مخبأة (يمكن أن تتعمد المرض).

وعندما ترى قائد أوركسترا يوجه الموسيقيين، فأنت ترى أنه يفرض مقاصده على الأوركسترا. ولكن عندما تتمشى في صباح يومٍ ربيعي، وتشعر أن كل العالم عالم جميل ومدهش، فأنت تفشل في أن تلاحظ أن هناك نوعاً من قائد الأوركسترا الداخلي عندك يرتب انطباعات حواسك في شكلٍ سيمفوني. لقد سمّى «هاسرل» قائد الأوركسترا اللامرئي هذا «الذات المتسامية»، واستعمل العبارة المُسِرَّة، «الإنجازات المخبأة للذات المتسامية». (عبارة «الذات المتسامية» كانت عبارة «كانت» مقابل أو بدلاً من عبارة «أنت الحقيقي»).

وبكلماتٍ أخرى، كانت نظرة «هاسرل» الثاقبة أننا نغير شكل عالمنا من خلال نوعٍ من العَمديّة اللاواعية. وهذا متماثل مع رؤية «كانت» الأساسية الثاقبة – القائلة إن عقولنا تفرض النظام على العالم الذي نراه.

لم يتفق «كوهين» كما رأينا، مع «كانت» حول مسألة «الشيء بذاته»، (أي الشيء كما يبدو لنا دون شرح أو تأويل – المترجم) مصرّاً على أننا نعرف

شيئاً ما عند اكتسابنا معرفةً بهذا الشيء. هذا أيضاً هو عقيدة أو فكرة أساسية من علم الظواهر الكانتي (نسبةً إلى «كانت»). هذه الفكرة هي أساساً شكل من أشكال «الواقعية»؛ إنها ترفض «مثالية بيركلي» - فكرة أن عقولنا هي التي تخلق العالم - ويصر، مثلاً، على أنه شيء لا معنى له أن نقول عن العشب أنه ليس «في الحقيقة» أخضر.

ولهذا، مِلتُ منذ البداية لرفض «كاسيرير» لأنه عبارة عن «هاسرل» ولكن بأفقٍ أضيق من أفق «هاسرل». حتى الآن، أستطيع أن أرى أن هناك شيئاً من الحقيقة في هذا الرأي. ولكن عند «كاسيرير» بعض الميزات الأفضل من ميزات «هاسرل». بدايةً، هو يُقرأ أكثر منه. ثانياً، اهتماماته النهمة والمتنوعة بالفيزياء وعلم الأحياء وعلم النفس والتاريخ والفنون واللغات والأساطير - كل هذه الاهتمامات تعني أن أعماله مثل الحلوى الممتازة، ممتلئة بوجهات النظر الذكية والقصص المثيرة. إنه يحب استعمال الأمثلة ليدعم ما يعرضه من حقائق، وهذه الأمثلة - مثل قصة «هيلين كيلر» والمضخة - تعطي عمله رنيناً له علاقة بالفن أكثر من الفلسفة. (يعجبني خاصةً القسم المتعلق بالتاريخ في كتابه «مقالة حول الإنسان»، والنقاش المتعلق بالروايتين المختلفتين حول سبب هروب «كليوباترا» من معركة «آكتيوم»).

يبدو لي أن «كاسيرير» يمثل الذي يقوله عن الأشكال الرمزية - الفن والأسطورة واللغة. وجهة نظره الأساسية هي أن هذه الثلاثة هي التعبيرات الديناميكية للروح الإنسانية. وهو يقتبس «كانت» إلى درجة أن أي شخص ذكي يمكنه أن يتعلم كيف يفهم ما قاله «نيوتن» في كتابه «المبادئ»، ولكن مهما كانت معرفته بالشعر، لا يستطيع كتابة شعرٍ جيد حسب الطلب. وبتعبيرٍ آخر، الفن هو تعبير عن الحرية. وعندما نقرأ «كاسيرير» نشعر ماذا يعني أن تكون مفكراً ديناميكياً، متنقلاً بجسارة من مفهومٍ إلى آخر أو من فكرة إلى أخرى.

هذا يعني أنه ليست مسألة مهمة جداً عندما يكون «كاسيرير» على خطأ بين الوقت والآخر. يهاجم «جورجيودي سانتيلانا» مفهومه عن الأسطورة في كتابه «طاحونة هاملت»، ومن المؤكد أن هذه الرواية فيها من الروعة والجرأة ما يعطي «سانتيلانا» الحق في انتقاد «كاسيرير». وبشكلٍ مشابه، يمكن أن

ننتقد تعليق «كاسيرير» - في نهاية «مقالة حول الإنسان» - حيث يقول إنه لا يوجد إرث جيني للصفات المكتسبة؛ منذ وفاة «كاسيرير»، تراكمت كمية من البراهين على هذا الانتقال الوراثي. صحيح أن «كاسيرير» يتحدث عن الفكرة الصحيحة - فكرة أن الإنسان اكتشف طريقةً أخرى لانتقال «مكتسباته الروحية» (لتوريثها - المترجم). ولكن يبدو لي أن الجملة التي تقول إنه لا يوجد انتقال للصفات المكتسبة تعارض وجهة نظر «كاسيرير» الأساسية - الفكرة التي تقول إن روح الإنسان هي أساساً ديناميكية وخلّاقة.

ويمكن التعبير عن هذه الفكرة على النحو التالي. إذا نظرنا إلى شعلة شمعة تحترق بهدوء كامل في الليل، فإن عدم حركة الشعلة يعطي الانطباع أنها جسم صلب؛ يمكن أن تكون جوهرةً مضاءة. ولكن عندما نضع يدنا فوقها، ندرك أن هدوءها هو وهم؛ الشعلة هي عبارة عن طاقة حارة جداً. وبشكلٍ مشابه، إذا دخل طفل إلى مكتبة ما، فإنه يشعر بالرهبة والضيق من مجرد عدد الكتب؛ وتبدو الكتب ورقاً ميتاً مغطىً بحبر الطابعة. ولكن بالنسبة لباحثٍ أو فيلسوفٍ مثل «كاسيرير» فإن كل كتابٍ من هذه الكتب له اعتبار خاص. والأكثر من هذا، المعرفة التي يتناول الكلام عنها كل واحد من هذه الكتب ليست معرفةً ميتة؛ إنها عملية مستمرة من الانتقال والتحول والاختمار.

في «مسائل السحر والتنجيم» لقد خصصت صفحتين لأمثلة تبدو أنها تناقض «الداروينية» (مع العلم يجب أن نتذكر أن «داروين» نفسه كان راغباً في أن يُسَلِّمَ في احتمال وجود توريث للصفات المكتسبة). واحد من أغرب الأمثلة هو دودة مسطحة تسمى «مايكرو ستوموس»، التي تلتهم الورم المسمى «هيدرا» (نسبة للأفعى الخرافية التي قتلها هرقل، مثل الورم الذي يسمى زائدة أنفية، والذي له كبسولات لاسعة لدى هذه الدودة مناعة ضدها). ولكن عندما يُهضَمُ الورم، تُلتَقَطُ خلاياه اللاسعة في خلايا معدة الدودة المسطحة، وتُنقَلُ إلى خلايا أخرى تحملها مثلما يحمل عمال البناء قطع الأجر إلى البنّاء - تنقلها إلى جلد الدودة، حيث توضع موجهةً نحو الخارج مثلما توضع الرشاشات على الشرفات من أجل الدفاع. وعندما يصبح لدى الدودة مجموعة كاملة من هذه الرشاشات (الخلايا اللاسعة)،

تتوقف الدودة عن التهام «الخلايا» اللاسعة - وبكلمات أخرى، هي تأكل الورم فقط لتسرق جهازه المناعي. السير «أليستر هاردي»، الذي يقتبس هذه الحالة، ينقل عن عالِم حدائق حيوانات قائلاً إن مثل هذا السلوك يمكن أن يُفَسّرَ فقط بوجود «عقل جمعي» في خلايا هذا النوع من الدود المسطح.

تحاول الداروينية أن «تُسَكِّنَ» الطبيعة (- أن تجعلها ساكنة، المترجم). تحاول أن تفسرها كعملية ميكانيكية، ولكن دودة «المايكروستوموس» وحشرة «الفلاتيد» تشيران إلى أنه يوجد شكل من التطور أكثر ديناميكيةً. لقد أحس «كاسيرير» بوجود هذا الشكل من التطور في كتابه «الأشكال الرمزية»، لكنه فشل في رؤية أنه يجب أن ينطبق على أشكالٍ أخرى من الحياة في الطبيعة.

كل هذا لا يغير من ديناميكية أعمال «كاسيرير»، مثلما لا يغيّر من عظمة «ويليام جيمس» - ما أحدثاه من تصحيح. لقد تغير علم النفس منذ كتابه «مبادئ علم النفس». ومثل «ويليام جيمس»، «كاسيرير» مقروء على نطاقٍ واسع بسبب عقله اللامع الذي يقدم أفكاراً جديدة دائماً.

لقد لاحظ «هاسرل» أن مُهِمّةَ الفيلسوف مُهمةٌ جداً لأنها «مرتبطة» بإمكانية التغيير الراديكالي للبشرية، وليس فقط بالتغيير الراديكالي للبشرية، بل أيضاً «بتحرير البشرية». وهذه الإمكانية تجعل مهمة الفيلسوف مهمةً فريدة... «هذا الاقتباس يؤكد من جديد على التشابه بين الآراء الأساسية لِـ«هاسرل» و«كاسيرير»، ويجعلنا نستوعب أن عمل «كاسيرير» يمكن أن يسمّى «علم الظاهرات الثقافية»».

ومن المحتمل أن «كاسيرير» لم يكتشف هذا. إن فكرة العزف على الوتر الثاني لِـ«هاسرل» ربما لم تشجعه على متابعة مساره الخاص به، وحرمتنا من بعض الكتابة الفلسفية المثيرة في القرن العشرين.

# 21. سارتر

إن رأيي «بسارتر» كان ولا يزال مزيجاً من الإعجاب والغضب. لقد لاحظت أن فلسفته فيها خلل رئيسي - في الحقيقة، وهي محيرة لأنه تشوبها ولولة شبيهة بولولة الطلاب التي تضعف موقفه الأساسي. ومع هذا فهو واحد من الأمثلة الممتعة والناجحة لما سماه «شو» «الفيلسوف الفنان» - فيلسوف كان أيضاً كاتباً مسرحياً وروائياً وناشطاً سياسياً.

لقد عرفت بوجود «سارتر» بعد الحرب العالمية الثانية، عندما كان يُذكَرُ اسمه في البي. بي. سي كداعٍ رئيسي لفلسفة تسمى «الوجودية». وعندما قدَّمَت البي. بي. سي مسرحيته، «الجريمة العاطفية»، استمعت بشوق، وتأثرت بعمق.

إنها في الحقيقة أقوى مسرحية لِـ«سارتر». «هوغو»، مثقف يساري، يُرسَلُ من قبل الحزب الشيوعي ليغتال السياسي الشيوعي «هويدرر»، الذي هو على وشك أن يعقد «تحالفاً» للتفاهم مع الخصوم السياسيين. يذهب «هوغو» ليأخذ بريد سكرتير «هويدرر». يصل إلى منزل السكرتير مع زوجته «جيسيكا»، وبينما «هوغو» هو خارج الغرفة، تكتشف أن زوجها كان قد حزم مسدساً مع أغراضه. يعترف «هوغو» بعدئذ أنه كان ينوي أن يقتل «هويدرر» مع أن زوجته استصعبت تصديق ذلك.

يعلن حرّاس «هويدرر» عن عزمهم على تفتيش حاجات «هوغو» - مع أن دافعهم الحقيقي هو رغبتهم في إذلاله لأنهم يعتبرونه مثقفاً بورجوازياً. «هوغو» مرعوباً من احتمال أن يجدوا مسدسه، يرفض السماح لهم بالتفتيش. «هويدرر» يدعم «هوغو» عندما يطلبه الحراس قائلاً إنه يفضل أن

يثق بالناس. ثم تدعو «جيسيكا» الحراس لأن يفتشوا. هم يقومون بذلك، ولم يجدوا شيئاً - تكشف «جيسيكا» فيما بعد أنها كانت تخبئ المسدس في ثيابها طوال الوقت. يعتقد «هويدرر» أن سبب رفض «هوغو» تفتيش حقيبته كان أنه يحتفظ بصورة له وهو طفل ويخشى أن يتعرض للاستهزاء إذا شاهدها الآخرون.

يجد «هوغو» نفسه أنه يحب «هويدرر» أكثر فأكثر وأنه لا يستطيع أن يجبر نفسه على قتله. وأخيراً يدخل الاثنان في نقاشٍ سياسي، وتنتصر براغماتية «هويدرر» على رومانتيكية «هوغو» - ويخبر «هويدرر» «هوغو» أن كل السياسيين يجب أن يستعدوا لغمس أذرعهم بالزبل حتى الأكواع (ومن هنا عنوان المسرحية «الأيدي القذرة»).

أخيراً، بعد أن حذرته «جيسيكا» أن «هوغو» كان مطلوباً منه أن يقتله، فإن «هويدرر» يواجه «هوغو»، وعندما يتضح أنه ليس مستعداً لقتله، يأخذ المسدس. ولكن بينما «هوغو» في الحديقة، تغازله «جيسيكا» - كان واضحاً منذ البداية أنها تجده جذاباً - وهو يقبّلها. وفي تلك اللحظة، يدخل «هوغو» من الحديقة، ويستعيد في ذهنه كيف كان «هويدرر» لطيفاً جداً معه - لأنه كان ينوي أن يخطف «جيسيكا»؛ فيخطف المسدس من يديه ويطلق النار عليه. وعندما يندفع الحراس، يطلب «هويدرر» منهم قبل موته ألا يطلقوا النار على «هوغو» وألا يؤذوه، وأن «هوغو» قتله لأنه كان ينام مع «جيسيكا».

وفي مشهدٍ أخير، فإن «هوغو» - الذي هو خارج السجن الآن - يعلم أن الحزب الآن ينوي قتله. خط الحزب قد تغير الآن، وتهادن «هويدرر» مع اليمين يُعتَبَرُ صحيحاً سياسياً. لقد أصبح بطلاً. لا أحد، طبعاً، يعلم أن الحزب كان وراء قتله.

لكن كان لا يزال عند «هوغو» فرصة لينقذ حياته. يريد الحزب أن يعرف إذا كان ما زال إنقاذه ممكناً، ويطلب من المرأة التي كانت وراء مؤامرة الاغتيال أن تسأل «هوغو» لماذا قتل «هويدرر». وعندما اعترف أنه لا يعرف، تقرر هذه المرأة أنه لا يزال ذا نفع. ولكن عليه أن يظل ساكتاً عن دور الحزب في عملية الاغتيال لأن ذلك سينعكس بشكلٍ سيئ على الحزب وعلى الذين

أمروا بقتله. ذلك لأن كل واحد من الحزب أُخبر بأنه قتل من قبل جاسوس رجعي. لذلك، إذا أراد ألا يحاسب، عليه أن يلتزم بقصة أن مقتل «هويدرر» كان جريمةً عاطفية.

في تلك اللحظة قرر «هوغو» أنه لا يستطيع أن يظل صامتاً. فهو الآن يكره عدم إخلاص الحزب، ويتطلب منه احترامه لذاته أن يعتقد أنه قتل «هويدرر» بسبب المثالية السياسية، وليس بسبب الغيرة. لذلك يتراجع عن طلبه الأول بالإنقاذ، ويخرج ليواجه الذين سيغتالونه.

لقد وجدت المسرحية لا غبار عليها أبداً، لكنني لم أفهم لماذا اعتبر «سارتر» فيلسوفاً. إنها عبارة عن محرِّض سياسي. لكنني فهمت ماذا كان يقول فيما بعد، عندما قرأت مسرحية «سارتر» الأولى، «الذباب». هذه المسرحية هي عبارة عن توطئة لمسرحية «الجريمة العاطفية». إنها قصة جريمة قتل (كليتيمنسترا) وعشيقها من قبل أولادها، (إيليكترا) و(أوريستيز) - ولذلك فيها نفس النوع من التوتر كما في مسرحية «الجريمة العاطفية».

إن «إيليكترا» هي التي تحرض شقيقها على قتل «كليتيمنسترا»، انتقاماً لقتل والديهما، «أغاممنون». عندما قتلت الملكة وعشيقها، لوحِقَ «أوريستيز» و«إيليكترا» من قبل الأرواح المنتقمة على شكل الذباب. ولكن في معبد أبولو - حيث اتخذاه ملجأً للحماية - يظهر زيوس، ويدعوهما ليفسرا ما فعلاه. كان «أوريستيز» متحدياً، ولكن «إيليكترا» ارتاحت وشعرت بالسرور عندما أُكِّد لها وطُمئنت أنها لم تقصد أن تقتل أمها - ولكن ما فعلته كان عبارة عن حلم يقظة انتقامي خرج عن طوع صاحبه. لذلك عانقت الغفران بمنتهى الحماس.

بينما ظل «أوريستيز» متحدياً - حتى عندما جعل زيوس جدران المعبد تنفتح كاشفةً النجوم في مساراتها. ولكن «أوريستيز» أصرّ على أن قتل «كليتيمنسترا» و«أيجيسثوس» كان عملاً مقصوداً هو الذي قام به، عملاً اختاره بحرية، وإذا أنكره، فإنه ينكر حريته. وعندما يسأله زيوس بغضب، «من خلقك؟» يجيبه «أوريستيز»، أنت خلقتني، ولكنك أخطأت خطيئةً واحدة - لقد خلقتني حراً.

وهكذا يرفض «أوريستيز» الرحمة، ويغادر المعبد، ملاحقاً من قبل الذباب. لقد اتخذ «هوغو» نفس قرار «أوريستيز» بالضبط - أن يتحمل مسؤولية عمله. سخرية الأقدار، طبعاً، هي أن «هوغو» قتلَ «هودرر» بسبب الغيرة، وليس بسبب المثالية السياسية. لذلك يمكن أن يُعتَبَرَ موته شكلاً من أشكال خداع الذات.

طبعاً، ما جعل مسرحية «الجريمة العاطفية» شعبيةً - استمر عرضها ثمانية عشر شهراً في باريس، وبيع منها مئة وأربعون ألف نسخة. كان ذلك بسبب واقعيتها السياسية التي دغدغت عواطف جمهورها ليعتقدوا أنهم عوملوا على اعتبار أنهم كبار أذكياء. لم تجعل المسرحية «سارتر» شعبياً في أوساط الحزب الشيوعي الفرنسي، على الرغم من إصراره المستمر أنه لم يقصد بها أن تكون ضده. إلا أنه حاول التقليل من أهميتها تنازلاً منه للاتحاد السوفيتي في 1952 ولتحالفاته الشيوعية - مضيفاً إليها انعطافةً أخرى في المعنى.

إن نجاح «سارتر» بعد الحرب هو نوع من القصص الخرافية. وكان هناك شعور سائد أنه لا أحد مؤهل أكثر منه للنجاح. من الواضح أنه لم يكن مجرد «فقعة فطر» كما يقال. لديه كم مذهل من العمل الفلسفي خلفه، بما فيه «الوجود والعدم»، وبعض الروايات المشهورة. كان «سارتر» ما احتاج إليه الفرنسيون بالضبط في 1945 - بطلاً أدبياً جديداً، بخلفية لا تضاهى كمحاربٍ من محاربي المقاومة الفرنسية ضد النازية.

ولد «جان بول سارتر» في باريس في 1905، طفل بشع وبعينين كأن الواحدة تنظر إلى الأخرى، وهو نصف يهودي. مات والده عندما كان في الثانية من عمره، وربّي في منزل جده ذي الشخصية المسيطرة والمتوهجة نشاطاً، (شارل شويتزر، عم ألبرت شويتزر). يخبرنا «سارتر» في مذكراته، «كلمات» كيف قضى طفولته مع أحلام اليقظة المتعلقة بالعظمة والبطولة. كان ذكياً ولكنه مفسد الشخصية بسبب الإفراط في التدليل والإطراء. لكن بشاعته سببت له عقدة «دونية» الشيء الذي دفعه للعمل دون كلل في دراسته. وعندما ذهب إلى الكلية، كانت معرفته أكبر بعشر مرات من الطلاب الآخرين، وكان محبوباً إلى حدٍ كبير. وبعد فترة وجيزة، أصبحت فتاة جميلة تدعى سيمون دي بوفوار خليلته.

أصبح «سارتر» بعد فترة مدير مدرسة في «لو هافر» واكتشف فلسفة «إدموند هاسرل». وتخبرنا «سيمون دو بوفوار» في مذكراتها كيف أن سارتر وصديقه «ريموند آرون» كانا جالسين خارج مقهى في باريس، وكيف أشار آرون إلى كأس سارتر وقال، «لو كنت عالم ظواهر، لاستطعت أن تتفلسف عن هذا الكوكتيل». قالت سيمون كيف أن سارتر بدا ممتقعاً من العاطفة، ولم يبدد أي وقتٍ في الاندفاع نحو أقرب بائع كتب ليشتري أي شيء عن «هاسرل».

لأنني ناقشت «هاسرل» من قبل في قسم «كاسيرير»، فلن أكرر نفسي هنا. يكفي أن أقول إن نقطة البداية في علم الظواهر عنده هي ملاحظة أن الإدراك الحسي هو قصديّ. - أي أننا عندما ننظر إلى شيء ما، فنحن نوجه انتباهنا نحوه مثل سهم. كلما سحبنا خيط السهم إلى الخلف - أو كلما ركزنا أكثر - أدركنا بوضوح أكبر. الرؤية هي الملاحظة.

يثير هذا الآن بوضوح سؤالاً مهماً. إذا كان الإدراك «سهماً»، فمن هو الرامي؟ قال «ديفيد هيوم» إنه عندما بحث في داخل نفسه عن ديفيد هيوم الأساسي، رأى فقط كثيراً من الانطباعات والأحاسيس. وبعد ذلك، مال الفلاسفة للاتفاق أننا لا نمتلك «ذاتاً أساسية»، ولكن نمتلك فقط شخصيةً تخلقها تجربتنا. لم يقبل «كانت» هذا، لأن لب فلسفته هو أننا نفرض الأفكار على تجربتنا - وفي هذه الحالة، يجب أن يكون هناك «أنت» الذي يقوم بالفرض؛ وقد سمّى هذا «كانت» «الذات المتسامية»، وقد استعار «هاسرل» الكلمة.

كان سارتر سوداوياً بطبيعته، نوعاً من «غراهام غرين» الفرنسي. وكفيلسوف، كانت وجهة نظره قريبةً من «ديفيد هيوم». وقد قضى معظم وقته مشتتاً في عالمٍ من الملل. وكتابه الأول - عمل صغير يسمى «تسامي الذات» - هو هجوم (هيومي) على فكرة الذات المتسامية. طبقاً لسارتر، «هاسرل» محق في قوله إن كل الوعي هو قصديّ - ويصبح موجوداً فقط عندما يوجه نحو شيء ما. لكن «هاسرل» يقول سارتر، ليس مصيباً عندما يزعم أنه لذلك لدينا «ذات حقيقية».

ولكن إذا كان الوعي عمديا (مُتَعَمَّدَاً) أو قصدياً (مقصوداً أو عن قصد) أو إرادياً، من يطلق سهم الإدراك الحسي؟ الجواب، يقول سارتر، هو أن السهم لا يُطلَقُ. إن موضوعات الوعي هي التي تجذب انتباهنا مثل شخص ينادي «يا أنت». العامية الأمريكية المعاصرة تُمسِكُ أو تتشبث بانتباهك. الذكور يعرفون الإحساس الذي يحسون به عندما تتشبث بانتباههم رؤية فتاة جميلة. طبقاً لسارتر، انتباهنا دائماً تُمسِكُ به أشياء خارجية. يسحب أو يجذب العالم انتباهنا مثلما يجذب القمر المَد والجزر.

من الواضح أن هذا الرأي ميكانيكي تماماً؛ يبدو أنه يعني نستطيع فقط أن نستجيب للحوافز - ونحن مثل العملة في الآلة التي تعمل بالعملة. مثل هذا الرأي يقود بوضوح وبشكلٍ طبيعي إلى فكرة أنه لا يوجد لدينا إرادة حرة - وفي الجزء حول «ويليام جيمس» رأينا كم يمكن أن يكون هذا خطيراً. في فترة من الكساد والإحباط، «ويليام جيمس» - يمكن أن نتذكر - سقط في تشاؤم عميق قَرَّبَهُ كثيراً من الانهيار الكلي؛ ولكنه، فقط عندما اقتنع فجأةً أن نقاش «رينوفيه» حول الإرادة الحرة كان صحيحاً - النقاش الذي يقول إنني أستطيع أن أنتبه لشيء ما وألا أنتبه إلى شيء آخر. (أي أن الإدراك الحسي والإدراك العقلي - الوعي هو إرادي: المترجم). فقط بعد هذه القناعة بدأ يتعافى.

تابع سارتر في خلق نظرية تشاؤمية وميكانيكية تتعلق بالعواطف - هي أن عواطفنا شكل من أشكال خداع الذات (أو «السحر»، كما سماها). عندما يقنع الثعلب نفسه أن العنب حامض، فقد نجا من عدم الراحة الناتج عن عدم تحقيق رغبته في أكل العنب، وذلك بخداع نفسه، مختاراً أن يصدق كذبة. هذا يشبه ما يقنع المجرم نفسه به. حيث يبرر المجرم لنفسه جريمته بأن يقول لنفسه إن المجتمع متعفن على أية حال، وإن السياسين والقضاة كلهم فاسدون. لذلك تُحَوِّل جريمته إلى شيء «عادي».

لقد أقنع سارتر طالبٌ قديم من طلابه، وهو طبيب الآن، أن يجرِّبَ عقار ضد الهلوسة أو الهذيان يسمَّى «ميسالين». حدث ذلك سنة 1936. أمل سارتر أن يرى أشياء ومناظر عجيبة. في الحقيقة لقد خَبِرَ «رحلةً كلاسيكيةً سيئة»، في نومه، حيث تحولت الشمسيات إلى طيورٍ كاسرة، ونظرت إليه

وجوه الساعات بمكرٍ وخبث، واعتقد أنه كان مطارداً من قبل سرطانٍ عملاق. (كان يكره المحار).

هذه التجربة لها نفس النوع من التتمة أو العاقبة مثل الانهيار الداخلي الذي أصاب «ويليام جيمس»؛ لقد غاص في الاكتئاب. وقد تَبَدَّى هذا الاكتئاب في نوباتٍ من «الغثيان»، وهو إحساس مفاجئ باللامعنى، حيث تبدو الأشياء منفصلةً عن أسمائها، وتصبح ببساطة أشياء ممسوخة. وهذا يصاحبه شعور يقول «ماذا أفعل أنا هنا؟»

يرجع «الغثيان» إلى نقص الطاقة. عندما أشعر بانخفاض المعنويات وبالبؤس، فإن مزاجي يؤثر على كل شيء أنظر إليه. إذا كان هناك أحد يخبرني نكتةً، تبدو لي ليست مضحكةً أو لا معنى لها - تماماً مثلما أشعر بأنني سوف أتقيأ، وتبدو لي كل أنواع الطعام تسبب الإقياء. بينما عندما تتوفر الطاقة في جسمي، يبدو لي العالم براقاً بالمعاني المخبأة. «الغثيان»، من جهة أخرى، يجعلني أشعر أنه، إذا كان هناك معان خافية، فإنها معان فيها تهديد وغير سارة.

الشيء الغريب هو أن سارتر أصبح يشعر أن «الغثيان» هو إدراك حسي حقيقي للواقع أو للحقيقة - أن الأشياء هي بالفعل مثل ذلك، وأننا نخفي هذا بتفاؤل لا مبرر له. هذا، طبعاً متفق مع نظرية سارتر المتعلقة بالعواطف - التي نشرت بعد رواية «الغثيان» بوقتٍ قصير (1938). هذه الرواية تظهر اكتئاب سارتر في قصة مؤرخ يسمى «روكيتين»، الذي اتضح له فجأةً أن التاريخ مفهوم أو فكرة لا معنى لها لأنه «لا يوجد فيها أي مغامرة».

علينا أن نقف عند هذا لحظةً لنرى أن سارتر كان يكشف عن انعدامٍ مخيف في المنطق الذي يُفتَرَضُ أن الفرنسيين مشهورون به. طبقاً لسارتر، رؤية الأشياء «بغثيان» هي رؤيتها بشكلٍ حقيقي؛ «الغثيان» هو الحقيقة الأساسية في الوجود، وهو الحقيقة وراء ضلال وأوهام البشرية. الغثيان هو أن ترى حقيقة الأشياء، عندما تنهار الإرادة. الذي فشل سارتر في ملاحظته هو أن هذا تناقض العقيدة الهاسرلية (نسبةً إلى «هاسرل») القائلة إن كل الإدراك هو عمدي أو قصدي أو إرادي أي مرتبط بالإرادة - وفي هذه الحالة الغثيان هو أيضاً إرادي، وليس إدراكاً حدسياً أو بديهياً «للشيء بنفسه».

وتظهر هذه النقطة بوضوح أكثر في كتاب «كامو» «أسطورة سيسيفوس» حيث يتكلم عن الغثيان على أنه «اللامعقول». يقول «كامو» « نذهب إلى العمل، ونعود إلى البيت، الإثنين، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس... ثم نسأل ذات يوم، «لماذا؟» وفجأةً نصبح مدركين لـ«الامعقول». ومرةً أخرى، نستطيع أن نرى أنه يتكلم عن انهيارٍ في الطاقة. إذا كنت مستمتعاً في عملك، أو تشعر بأن لديك الدافع للقيام به لأنك تريد أن توفر أفضل حياة ممكنة لأسرتك، فإنك تحصل على سرور معين من الروتين، كما تشعر بالسرور عندما تأكل لأنك جائع. إذا كان دافعك صغيراً – تعمل لمجرد أن تظل حياً – إذن أنت تقوم بواجبك بمستوى منخفض من التعمد أو «إرادة العمل»، ويصبح العمل مملاً. ولكن هذا، في المطاف الأخير، ببساطة، فشل في الخيال. إن لاجئاً نصف جائع قضى حياته فقيراً سيعتبر أي عملٍ مدفوع الأجر هبةً من السماء.

الآن، ومما يثير الضحك، أن سارتر نفسه قد لاحظ ذلك. وفي هذه الأثناء غزا النازيون فرنسا، وقضى سارتر تسعة أشهر في مخيم سجناء حرب. وعندما عاد إلى باريس انضم إلى المقاومة الفرنسية (مع أنه، كشخص باريسي معنيٌّ بالأدب، من المشكوك فيه أن يكون قد لعب دوراً نشطاً). وقد لاحظ أنه لم يشعر في حياته بأنه حر إلى هذه الدرجة مثلما شعر في هذه الفترة، حيث احتمال أن يُقبَض عليه ويُعذَّب في أي لحظة كان قائماً طول الوقت. وبتعبيرٍ آخر، كان متنبهاً أن يحافظ على قواه من الشعور بالضجر.

الآن وجد سارتر أنه متناقض مع نفسه. إنه لم ينكر الحرية قط، حيث إن الضجر ذاته هو اعتراف بالحرية (أنت تشعر بأنك حر في اتباع أي اتجاهٍ تريد، لكن ليس لديك أي دافع لتختار أياً من هذه الاتجاهات). لقد قال مرةً، «نحن أحرار بقدر ما نريد ولكننا ضعفاء». قلما لاءمت هذه الفلسفة وطنياً رغب أن يرى هزيمة النازية. كان عند سارتر خيار واضح. كان باستطاعته إما أن يرفض التأثر بالوطنية، معتبراً إياها شكلاً آخر من خداع الذات (أو، كما سماها هو، «معتقداً سيئاً»)، أو أن يقرر تبرير الوطنية فلسفياً، وأن يترك نفسه عرضةً لاتهامه «بالاعتقاد السيئ».

إلا أن اعترافه بأنه لم يشعر بالحرية إلى هذه الدرجة من قبل، في الوقت

الذي يمكن أن يقبض عليه ويعذّب وتطلق النار عليه في أي لحظة، زوده بأساسٍ منطقي فلسفي لقراره وضع الحرية في مركز فلسفته. بالطبع، وضعه الحرية في مركز فلسفته جعل كل عمله السابق، بكل تشاؤمه العميق، لا معنى له. لكنه لو أدرك هذا، ربما لارتأى أن الغموض الفلسفي لكتبه المتعلقة بالخيال والتعمديّة أو القصديّة أو الإرادة كانت ستغطي «أثره السيئ».

إلا أنه بدأ أكبر مشروعٍ فلسفي له، محاولته لخلق نوعٍ من علم الظواهر للوجود الإنساني، «الوجود والعدم».

الجدير بالشرح هو أن «الوجود والعدم»، هو محاولة سارتر في التفوق على «الوجود والزمن»، لِـ«هايدغر» (1927)، الذي أثر عليه إلى حدٍ كبير. بدا «مارتن هايدغر» كتابعٍ – وطالب – لِهاسرل، وقرر أن يساهم في علم الظواهر، بتطبيق طريقة هذا العلم على الإنسان نفسه.

كان واضحاً أن هذا مشروع فيه مخاطر، لأن علم الظواهر يحصر نفسه في أوصافٍ دقيقة لحالاتنا الداخلية، كمحاولة «لاجتثاث تحيزنا». ربما أقرر مثلاً أن أحاول التعاطي مع «علم ظواهرٍ متعلقٍ بالحب»، لكي أعرِّف الطبيعة الدقيقة للوقوع في الحب، أو مع علم ظواهر متعلق بالانجذاب الجنسي، كي أحاول شرح كيف ولماذا ندخل في تجربة الرغبة الجنسية. ولكن محاولة استعمال علم الظواهر المتعلق بالإنسان نفسه – بالوضع الإنساني – من الواضح أنها ستمر في خطر أن تقع تحت تأثير التحيزات الشخصية للفيلسوف الذي يتعامل مع هذا الشيء. يمكن أن نقارن الفيلسوف في محاولته هذه بمسيحي ذي قناعة راسخة بما يؤمن به. من الواضح أنه سيواجه صعوبةً كبيرة في التعامل مع المسيحية كمجرد دين من عدة أديان. يبدأ علم الظواهر بتعليق كل الاعتبارات والأفكار المتعلقة بحقيقة ما سيدرسه الفيلسوف، ويبدأ الفيلسوف وصفه البسيط وغير المتحيز. لذلك محاولة اتباع علم الظواهر للكلام عن حالة البشر ستكون عرضةً لكل أنواع التحيزات.

ولذلك كان لدى «هاسرل» تحفّظات شديدة على كتاب «الوجود والزمن». شعر أنه ببساطة ليس أميناً على طريقة علم الظواهر. إن نظرةً

على أي صفحة من «الوجود والزمن» تجعلنا نفهم لماذا، مثلاً، في الفصل الخامس (الجزء 29)، يحاول «هايدغر» تحليل الطباع أو الأمزجة البشرية بالاعتماد على علم الظواهر، ويلاحظ بين الوقت والآخر أن «طبع التباهي والابتهاج يمكن أن يخفف من العبء الظاهر للوجود؛ وأن مثل هذا الطبع من الممكن أن يكشف طبيعة هذا العبء الثقيل مع العلم أنه يخففه».

وهنا، مثل سارتر، يزعم «هايدغر» أن رأيه المتشائم بالوجود «كعبء» هو رأي عالمي، ولهذا يمكن أن يقبل «كحقيقة». إنه يتجاهل ما سماه «ويليام جيمس» «دين العقلانية الصحية» التي يشترك بها الملايين من البشر: والتي هي أنه على الرغم من مشاكل الحياة، فالحياة أساساً رائعة. هذا، مثلاً، هو الرأي الذي يوجد في كل كتب «دجي. كي. تشسترتون» أن تقول، «كلنا متفقون أن الحياة عبء»، معناه أنك تقول، «كلنا متفقون أن الانتحار هو إغراء دائم».

ليس غريباً أن يقرر سارتر، عندما يكون المرشد الناصح له هو هايدغر، أن الغثيان هو الحقيقة الأساسية للوجود الإنساني، وأن كل أشكال العواطف هي خداع للذات.

لقد توسع سارتر في شرح أفكاره في «الوجود والعدم» (1943) الذي لا يمكن إنكار أنه كتاب رائع - لكنه سلبي بشكلٍ كامل - - وفي تحليله للعلاقات الإنسانية، على منوال كتاب «شوبنهاور»، «العالم كإرادة وفكرة». وفق سارتر، هناك ثلاثة نماذج للوجود. أشياء توجد «بنفسها»، «والكائنات البشرية توجد كمواضيع» لنفسها، لكن مواضيع الوعي (الكائنات البشرية) تدرك نفسها كنوعٍ من الثغرة أو الفرجة في الطبيعة، وتميل لأن تحسد الكراسي والأشياء الجامدة الأخرى لكونها كاملة بذاتها. وهي ترغب رغبةً شديدةً أن تصبح من الأشياء التي توجد «بنفسها»، وهي الأشياء أو الكائنات المتأكدة من هويتها. والنموذج الثالث هو وجود من أجل الآخرين. الناس الآخرون يُعرفون لي عن طريق موقفهم تجاهي. إذا عاملني شخص ما باستهزاء، لا أستطيع إلا أن أشعر بالاستهزاء. وفي جعلي أشعر بأنني أثير الاستهزاء، فالإنسان الآخر قد أخذ حريتي. وعلى العكس، إذا أكد لي شخص أحترمه أنني إنسان رائع، فإنه يزيد حريتي.

وهكذا يرى سارتر أن العلاقات بين البشر هي نوع من الحرب - أحاول أن أفرض فكرتي على الآخر، ويحاول الآخر أن يفرض فكرته علي. هذا مثل المصارعة باليدين. العلاقات الإنسانية هي أساساً شكل من أشكال الصراع. هذا ينطبق حتى على الحب. عندما يقول رجل، «أحبكِ» لامرأة، يريدها في الحقيقة أن تعطي نفسها له وأن يمتلكها. ولكن هناك شعور بأنه لا يستطيع .ن يمتلكها أبداً. وحالما يمارس الجنس معها، تتوقف عن كونها كتلةً من اللحم الشهي، وتصبح شيئاً. فالحب لذلك مقدر عليه أن يكون مخيباً للآمال. يحاول الإنسان السادي والإنسان المستبد أو الطاغية أن يحل المشكلة بأن يعامل الآخرين بقسوة يشعر باستعمالها أنه شيء صلب، كائن بنفسه. إلا أن السادي، في الحقيقة، يلاقي نفس الإحباط الذي يلاقيه المحب بالضبط؛ لا يستطيع أن «يمتلك» الآخر. وينطبق هذا على المستبد. عندما قام «إيفان الرهيب» بمذبحة لسكان «نوفغورود»، وَوُوجِهَ بكومة من الجثث، فإن ذاته، المُحبَطَة بشكلٍ دائم والمعذبة، لم تصبح في حالٍ أفضل مما كانت. لقد كانت ذاته مثل الإنسان الجائع الذي يأكل ويأكل ويظل جائعاً دائماً.

وهكذا، طبقاً لتحليل سارتر فإن الكائنات البشرية في شبكة من الأوهام التي لا يستطيعون الإفلات منها. «من العبث أن نعيش، ومن العبث أن نموت... الإنسان هو عاطفة لا نفع فيها».

ولكن قبل أن نقبل هذا الرأي السوداوي والمصاب بالاكتئاب، يجب أن نتذكر فشل النظرة الثاقبة التي كُشِفَت في «الغثيان» وفي «صورة لنظرية العواطف». هناك شيء واضح عن سارتر، أنه يدور في حالة وعي منخفض الضغط - نوع من «التسرب» الدائم. هذا لأن مزاعمه عن الحياة وعن العالم تشاؤمية بشكلٍ طبيعي ولهذا فهو نادراً ما يشعر بأن لديه دوافع مثيرة.

في الحقيقة، فَهِمَ سارتر أن التهديد بالقبض عليه وتعذيبه كان له تأثير في سَدِّ (تسرباته) الداخلية وجعل الحياة مسرةً أكثر بالنسبة له. إلا أنه فشل في استخلاص النتيجة الواضحة: أن الخلل يكمن في ضجره وسلبيته. لم يخطر بباله قط أن الضجر يجب أن يُعتبَرَ مستحِقاً للتوبيخ والشجب. يبدو أنه لم يلاحظ الحقيقة الواضحة عندما نقول إن شيئاً ما مضجرٌ وثقيل الظل، فإننا نكشف عن ضعفنا وانغماسنا في ذاتنا.

السبب واضح. لقد تقدم سارتر حتى الآن في تبرير الضجر - أن الحقيقة أساساً تسبب «الغثيان»، وأن مستوى طاقته في صهريجها هو دائماً منخفض. وقد نذر نفسه لوجهة نظر لا يستطيع أن ينهض منها فوق سلبيته. حتى إن ذكرياته عن المقاومة لا تستطيع أن ترفع ضغط وعيه لأي مدة من الزمن.

كل هذا يصبح واضحاً في المسرحية التي ظلت دائماً أكثر مسرحياته شعبيةً - «في كاميرا» المكرسة لنظريته القائلة إن «جهنم هي الناس الآخرون».

الشخصيات الثلاث التي تجد نفسها في جهنم - غرفة استقبال من الإمبراطورية الثانية - هي: واحد من أتباع مذهب اللاعنف وقد مات جباناً، وامرأة قتلت طفلها، وامرأة مثلية الجنس تمارس السحاق. لقد اختيروا لكي يسبب الواحد منهم أقصى العذاب. الرجل، (غارسن)، مهتم بقاتلة طفلها، (إيستل)، جنسياً، وإذا تُرِكا وحدهما، يمكن أن يكذب أحدهما على الآخر ويستلطفه. لكن (إينيس)، التي تمارس السُحاق، تجعل خلوة الاثنين الآخرين مستحيلةً، لذلك فالثلاثة يدركون أنهم مجبرون إلى الأبد على أن يسبب الواحد منهم للآخر القلق والتعب. إنها في الحقيقة، إخراج مسرحي «للوجود والعدم».

لقد بين ناقد متبصر هو «فيليب ثودي» أن الضعف الحقيقي عند سارتر هو أنه بينما استطاع أن يقدم صورةً ذات مصداقية للجحيم، لم يقدّم رؤية تعويضية للسماء - لأنه طبقاً «للوجود والعدم»، فإن الشخصيات لن تكون في حالة أفضل مما كانت حتى ولو أُعجب بعضها ببعض؛ العلاقات الإنسانية تقود إلى الإحباط حتماً.

حُرِّرَت باريس في 1944. وعاد سارتر إليها، وأصبح أنجح مؤلفٍ فرنسي بفضل أعماله، «في كاميرا» و«المومس المحترمة» و«الجريمة العاطفية». صديقه، «ألبيرت كامو»، مقاتل سابق آخر في المقاومة الفرنسية، شاركه نجاحه. ومثل سارتر، كان «كامو» قد وضع الأساس لاعتباره روائياً لامعاً في أعماله الأولى - رواية «الغريب» ورواية «أسطورة سيسيفوس» التي هي دراسة في «الوضع الإنساني». وقد أصبحت روايته الجديدة، «الطاعون» الأولى في المبيعات في دور بيع الكتب، وذلك لأن الفرنسيين فسروا وباء

الطاعون الذي ضرب بلدةً جزائريةً صغيرة مثل الغزاة الألمان. أصبحت الوجودية هي الطراز الجديد. عندما قدم سارتر محاضرةً في 1945 بعنوان، هل الوجودية مظهر من مظاهر الإنسانية؟ كانت الحشود كبيرةً لذلك أُخرِج مئات من الناس من المكان، وكان على سارتر أن يعيدها في الأمسية التالية. (وصف سارتر في هذه المحاضرة «تي. إي. لورانس» أنه وجودي، مع العلم أن هذا اقتُطِعَ من النسخة المنشورة، وكنت لا أعرف أنها موجودة عندما جعلت «لورانس» شخصيةً مركزيةً في رواية «اللامنتمي» سنة 1956.

بالنسبة «للوجوديين» - سارتر وكامو وسيمون دي بوفوار - وصلتهم الشهرة والثروة؛ كان نجاحهم متألقاً. بدأ سارتر بإصدار مجلة «الأزمنة الحديثة»، التي أصبحت بسرعة عربة نشر الآراء اليسارية. لقد تكلمت «دي بوفوار» عن كل هذا في روايتها، «البرتقال اليوسفي»، التي تضم صورتين واضحتين لسارتر وكامو، والتي أصبحت أيضاً الأولى في مبيعات محلات بيع الكتب.

إن تجربتي المتعلقة بالشهرة المفاجئة في 1956 تقنعني، أنه بغض النظر عن أنها مرغوبة، فإن ذلك النوع من النجاح العاطفي هو كأس مسممة. لم يقصد الكتّاب أن يسبحوا في اضطرابٍ أدبي عظيم. كل الكتابة المهمة حقيقةً هي نتيجة العمل بمفردك. ويقول «ييتس» في هذا الصدد، «تزدهر الحقيقة حيث يشع مصباح طالب العلم». كل واحدٍ يكتب بشعورٍ لا يفارقه هو أن جمهوره يراقبه من خلف كتفيه مقدر عليه أن يجرب فقدان التلقائية حينما يكتب.

وفي حالة «كامو» فإن الخلاف مع سارتر حول كتاب كامو «العاصي»، كان تجربةً عميقة الكآبة. وكانت جائزة نوبل لعام 1957 نوعاً من الضربة النهائية. أولئك الذين اعتقدوا دائماً أنه كان ناجحاً جداً، ولكنهم كانوا خائفين من وجود شائبة في رصانتها، بدأوا في كيل الشتائم له. وعند موته في حادث سيارة في 1960، كان يشعر بالمرارة والألم.

كان سارتر، إلى درجة معينة، محمياً بغموضه وانعزاله؛ ولكنه وجد أيضاً أن العيش في نقطة الضوء العامة لها ضريبتها. كان عليه أن يكتب مسرحيةً

أخرى تقارن مع أفضل مسرحياته، هي مسرحية «نُسَّاك ألتونا» (1959). إنها نسخة موسعة من مسرحية «في كاميرا»، التي جهنم فيها هي منزل في ألتونا القريبة من هامبورغ، يملكه بنّاء سفن ثري. ابنه الذي عَذّب الروس خلال الحرب، أقفل على نفسه في غرفته، يعذبه الشعور بالذنب ولكنه يرفض أن يواجه هذا الذنب. عزاؤه الوحيد هو أنه يعتقد أن ألمانيا ما بعد الحرب ستكون أنقاضاً. هناك سطر نموذجي لسارتر، «الناس المجانين يقولون الحقيقة، وهناك فقط حقيقة واحدة: إنها حقيقة الرعب من أن نبقى أحياء». وفي نهاية المسرحية، فإن بنّاء السفن الثري وابنه كليهما ينتحران». «ألتونا» هي دراسة أخرى في «الاعتقاد السيئ»، الذي ليس فيه أي بصيص أمل – أو غرفة من أجل تطورٍ لاحق.

السحر الذي يكشف سارتر عنه للعاصي أو الثائر المثلي الجنس، جان جيني – الذي كتب عنه كتاباً، هو «القديس جيني، ممثل وشهيد» (1952) هذا الكتاب مبني على فكرة «خداع الذات»: حقيقة أنه بعدما قبض على «جيني» وهو يسرق، قبل أن يوصم بأنه لص، وقد قرر أن يكون لصاً ومجرماً. وبتصميمه على أن يكون شريراً فقد خان رفاقه المجرمين، وأصبح مومساً مِثلياً. إلا أن – كما نستطيع أن نخمِّن من «الوجود والعدم» – هذه المحاولة ليحول نفسه إلى «موجود بذاته»، كائن مكتمل الوجود، مقدر عليها أن تفشل. يظل «جيني»، على أية حال، ممثلاً وليس «الشيء الحقيقي».

الشيء الغريب هو أن كتاب سارتر الضخم عن «جيني» أثار استياء جيني. لقد جعله يستحم بنفس النور الكاشف الذي لم يُسعِد كامو، وجعله أخرق ومدركاً لذاته. حتى إنه انزعج كثيراً من دوره كقديسٍ وجودي أكثر من انزعاجه من دوره كمجرمٍ وفوضوي. لقد اتهم سارتر فيما بعد بأنه دمر دافع الإبداع عنده.

إن حماس سارتر من أجل «جيني» يثير في عقل القارئ الشك، في أن «الأخلاق الوجودية»، في الممارسة العملية، تعاني، ببساطة، من اللخبطة والتناقض الذاتي. الحقيقة هي أن كتب «جيني»، بتكتيكاتها وساديتها، تفشل في إقناع القارئ أنه يستعمل قدراته الإبداعية بشكلٍ قويم، ويجد معظم قرائه أن موقفه المضاد للمرجعية طفولي.

إن موقف سارتر من «جيني» واحد من المؤشرات الأولية على أن شيئاً ما بدأ يسير بشكلٍ خاطئ. يبدو أنه فقد كل ما عنده من الفهم العام أو البديهيات. كيف يستطيع أي شخص يزعم أنه فيلسوف، وليس محرضاً سياسياً فقط، أن يتكلم عن ذلك «الجحيم من الشقاء والدم المعروف بأنه العالم الحر»، ويصرح أن التقدم الحقيقي الآن يكمن في محاولة الأجناس الملونة أن تحرر نفسها باستعمال العنف؟

أعتقد أن تفسير ذلك هو حقيقة أن سارتر كان في بداياته ساخراً (شكّاكاً في طيب الدوافع البشرية - المترجم) جداً ومتشائماً ليكون لديه أي التزام سياسي (لا يمكن أن يكون لديه أي التزام - المترجم)، وأن الحرب أقنعته أن هذا عدم مسؤولية - وباختصار أثارت فيه شعوراً بالذنب. مسرحيته المبكرة «موت دون قبر» - عن المقاومة - تريه أنه تنتابه الهواجس بالتعذيب والعنف. لقد فشل سارتر على طول الخط في أن يدرك أن عرضه لشخص تحت التعذيب على خشبة المسرح يجعل النظارة يتبرمون وينزعجون، لأن هذا يدمر «تعليق عدم التصديق» عند جمهور النظّارة، ويجعل التعذيب يبدو محاولةً سخيفةً وطائشة للتنمر على الجمهور وإجباره على الإذعان. ونفس النوع من الخطأ في الحسابات يكمن خلف يساريته التي تحت الخطى. سارتر في بواكير عمله كان عميق الشك بالشيوعية، وبطل روايته، «عصر العقل»، يشعر ببساطة أنه ذكي جداً ليبلع مثل هذه العقيدة الفجة. لكن في خمسينيات القرن العشرين، بلعها سارتر وفي الستينيات عانق الماوية. كل ذلك يبدو أنه لا علاقة له بالفلسفة مثل مغازلة «هايدغر» القصيرة والكارثية للنازية.

ويبدو أيضاً أن ذنب سارتر المتعلق «بكلبيته»، (مذهب الفلاسفة الكلبيين الذين يرون أن المصالح الأنانية فقط هي التي تسيطر على سلوك الإنسان، لذا فهم يسخرون مما يدعى طيب الدوافع الإنسانية - المترجم) وابتعاده عن الالتزام بشيء ما هما الشيئان اللذان دفعاه إلى محاولة الاتحاد مع الوجودية والماركسية في «نقد العقل الدياليكتيكي». الحس السليم يدعونا لأن نرى أن الوجودية غير متجانسة مع الماركسية كما هي غير متجانسة أو متفقة مع الكاثوليكية. على الأقل تقبل الكاثوليكية أن الإنسان يملك إرادةً حرة، وأنه يكيف نفسه حسب اختياره إما الخير أو الشر. وتعتبر الماركسية الإنسان

مخلوقاً مكيفاً سلفاً مع الظروف الاقتصادية، وتعتقد الاعتقاد الساذج أن الثروة الكافية للجميع تصل بالإنسان إلى المجتمع المثالي.

الآن، مثلما أجبِرَ سارتر على مراجعة آرائه المتعلقة بضعف الحرية الناجم عن الحرب، توجب عليه أيضاً مراجعة فكرته القائلة إن الإنسان هو عاطفة لا نفع فيها، وفكرته عن العلاقات البشرية التي يقول إنها مبنية على العداء. لذلك، يشرح في «نقد العقل الدياليكتيكي» أن عداوة الإنسان للإنسان مبنية على الندرة، نقص أو انعدام الطعام الكافي. إنه، عملياً استسلم للرأي الماركسي القائل إن العالم سيصبح جنةً إذا عُلِّق كل الرأسماليين على أعمدة الكهرباء. من الصعب أن نفهم كيف يمكن لفيلسوفٍ أن يغرق في مثل هذه السذاجة.

كان سارتر، في الحقيقة مثل مصباح نفد زيته أو قطارٍ نفد ماء وبخار مرجله. مثل رأي هيمنغوي أن كل القيم الإنسانية تُنفى بالموت - ذاك يعني أن عمله لم يستطع أن يتطور بعد منتصف الثلاثينيات. كذلك كان تشاؤم سارتر المبكر يعني أنه أشار أو نَبَّه إلى نفسه. استطاع أن يستمر في تقديم خطاباتٍ ماوية تحدياً لديغول، ودعوة الشرطة لاعتقاله، لكن تطوره كمفكرٍ وكقوة إبداعية قد انتهت. لقد سمّى أحد النقاد المجلد الأول من «نقد العقل الدياليكتيكي» «كتاباً عملاقاً ولا يُقرأ»؛ ولكن المجلد الثاني غير المنتهي هو - كما يكشف ملخص «رولاند آرسون» في كتابه «فلسفة جان بول سارتر»، (في سلسلة مكتبة الفلاسفة الأحياء) - يعاني من اللخبطة ويغلب عليه الهذر والهراء لدرجة أنه ليس مفهوماً.

كانت سنوات سارتر الأخيرة حزينة، كما توضح مذكرات سيمون دي بوفوار، «الوداع لسارتر». «كان لا يزال غارقاً في اضطرابٍ عظيمٍ من النشاط السياسي الذي لا معنى له. كان يشرب الكثير من الفودكا وينام مع جماعات الشابات اللائي يتبعن موسيقيي البوب». وقد كتب كتابه المهم الأخير عن فلوبير، «مجنون الأسرة»، الذي يقدم فيه احترامه وتقديره لكاتبٍ كان قد هاجمه لأنه بورجوازي. وقد كانت خلفية هذا الاحترام والتقدير هي أن فلوبير قد أعطى حياته إحساساً بالهدف بقيامه «بمشروع»، وإعادة خلق نفسه. وكان سارتر مدركاً أن مشروعه هو انتهى بإفلاسٍ فكري.

إن تاريخ حياته الذي كتبه، «كلمات»، هو اعتراف بالفشل. إنه مكرّسٌ لسردٍ صريح بثير الدهشة لحياته وأحلام اليقظة في طفولته المتعلقة بالشهرة والمجد، ويعترف، «أوهامي السابقة تبددت قطعاً متناثرة. التضحية والخلاص والخلود، كلها تتهاوى؛ ينهار البناء ويتحول إلى أنقاض... إنني أرى بوضوح، أنني متحرر من الأوهام، وأعرف مهامي الحقيقية، وبالتأكيد يجب أن أستحق جائزةً مدنية. لقد كنت رجلاً استيقظ منذ عشر سنوات معافىً من جنون طويل ومرير... ولم يعد عندي أي فكرة عما أفعل بهذه الحياة... لقد أقلعت عن مهنتي، لكنني لم أجرد نفسي مما هو أنا. لا أزال أكتب. أي شيء آخر أستطيع فعله؟»

توفي سارتر يوم الثلاثاء، 15 نيسان، 1980 عن أربعة وسبعين عاماً. رأيي بالخلل في حياة سارتر كان يجب أن يظهر بوضوح في هذه المقالة، ولكن اسمحوا لي أن أعيد صياغته باختصار. منذ اللحظة التي اختار أن يخلق علم ظواهر دون ذات متسامية، فإنه حكم على نفسه بالتناقض الذاتي. دون نوع ما من الإيمان «بذاتٍ أبدية»، فإن كل فكرة الإرادة والهدف تنهار. إذا كان لا معنى لأن نعيش ولا معنى لأن نموت، إذن لا معنى لأن نبذل أي جهد.

إن أهم نظرة ثاقبة لسارتر حدثت خلال فترة المقاومة، عندما أدرك أن التهديد بالاعتقال والتعذيب جلب له إحساساً قوياً بالحرية. لماذا؟ لأن التهديد بالأزمة يحرضنا على الانتباه والتركيز. وهذا ينقذنا من ذاتنا الميكانيكية البديلة، «الإنسان الآلي»، ويوقظ الإرادة والخيال. التهديد بالاعتقال والموت قَوَّى خيالَ سارتر وجعله يدرك أن أي شكلٍ من أشكال الحرية مُفَضّلٌ على الموت.

يجب أن يكون البشر قادرين على تطوير شكل من الوعي يكونون مدركين فيه دائماً لإمكانية حدوث كارثة، ولذلك يدركون فيه أيضاً أن مجرد أن يكونوا أحياء هي نعمة من النعم وبركة من البركات. الذي نحتاج إليه، في التحليل الأخير، هو شعور بالتوقع بشكل عام، من النوع الذي نمر به عندما نشرع في عطلة: الشعور أنه على الرغم من أن ما سيحمله لنا الغد ما زال مجهولاً، من المؤكد أنه سيكون مسراً.

لقد واجه دوستويفسكي الموت في ميدان سيميونوفسكي، وبعد ذلك لم يفقد شعوره بأن الحياة هي نعمة. ولكن حتى بعد إدراكه لقيمة الحرية في المقاومة، كان سارتر لا يزال يستطيع أن يكتب، «الإنسان هو عاطفة لا نفع فيها». من مثل هذه الأرضية، لم يكن أي تطور آخر للأفكار ممكناً. بدلاً من ذلك، لقد أجبر على أن يرضي نفسه بالتحريض السياسي اليساري الذي كان قد وصمه بأنه اعتقاد سيئ.

يظل سارتر واحداً من أكثر فلاسفة القرن العشرين إمتاعاً ولكن كانت مهنته أو وظيفته هي إظهار عدم إمكانية التطور الطويل الأمد على قاعدة من العدمية الأخلاقية.

# 22. هيوزمانز
## الشاعر المغرق في الرمزية

قبل بضعة أيام، زارني رجل لم أتمكن من تذكر وجهه. لقد ذَكَّرَني أننا تعرفنا بعضنا على بعض في مؤتمر للرواية العلمية في «غينت» قبل عدة سنوات. الآن معه صديقته وهما يقومان بجولة في جنوب إنكلترا وقد رغب أن يشملني بمخطط جولته. عندما جلسا في غرفة الجلوس وقدمت لهما كأساً من النبيذ، سألني ماذا أكتب في الوقت الحاضر. شرحت له أنني كنت أعيد قراءة «عكس اتجاه الشّعر» كتوطئة لكتابة فصلٍ عن «هيوزمانز». «آه، هيوزمانز! إنه كاتبي المُفَضَّل. لقد جلبت هذا الكتاب معي في العطلة لكي أقرأه للمرة العاشرة..».

كنت أفكر فقط ذلك الصباح، بعدما أعدت قراءة «صورة هيوزمانز» لمؤلفه «برايان بانكس»، أنني يجب أن أبدأ هذا الفصل بالقول إن «هيوزمانز» هو «صورة طائفة» أو فرقة دينية توحي بإخلاص شديد في مجموعة صغيرة من المريدين. الآن لدي واحد من هؤلاء يجلس قبالتي، ولمدة نصف الساعة القادم تقريباً – حتى يحين موعد عودته مع صديقته إلى فندقهما للغداء – ناقشنا حياة «هيوزمانز» الغريبة وسبب استمراره في ممارسة مثل هذه السيطرة على بضعة معجبين قادرين على الإدراك. زائري، الذي كان اسمه أنتون، لفت انتباهي كمريدٍ نموذجي من مريدي «هيوزمانز» – نحيف وشاحب وله لحية ومثقف وذو نظرة تنم عن أنه ليس «من هذا العالم». سَمِعتُهُ يقتبس ذلك الصديق القديم لِـ«هيوزمانز»، «فيلير دي ليل آدم» حين يقول، «بالنسبة للمعيشة، خَدَمُنا يستطيعون القيام بهذا من أجلنا..».

الشيء الغريب هو أن معظم معجبي «هيوزمانز» يعترفون أنه لم يكن كاتباً عظيماً مثل بلزاك أو هوغو أو فلوبير أو حتى زولا. لم يستطع أن يكون مثلهم لأنه كان ذاتياً جداً. إذن ما هو سبب ذلك الإعجاب به، الذي، بالنسبة لي، استمر منذ أن اكتشفت «عكس اتجاه الشّعر» قبل حوالي خمس وأربعين سنة عن طريق «صورة وايلد» لِدوريان غري؟ يكمن سبب هذا الإعجاب، حسب اعتقادي، في هذا: أن حياة هيوزمانز وعمله مجدولان بعضهما مع بعض بشكلٍ لا يمكن فكاكهما، وأن حياته هي على أقل تقدير مُسِرّة مثل العمل. والأكثر من هذا، كما يلاحظ برايان بانكس، أن هيوزمانز هو رسام بالكلمات وليس بالألوان، وعندما تقرأه، فإنك تُنقَل إلى الماضي، إلى باريس «مانيه» و«رينوار» و«تولوز لوتريك». لا يوجد أي كاتبٍ آخر، ربما باستثناء صديقه «موباسان» (الذي سأتكلم عنه فيما بعد)، يستطيع أن يستحضر باريس نهاية القرن بمثل هذه الحيوية والألوان.

لكي تدرك بعضاً من سحر هيوزمانز، من الضروري فقط أن تعيد رواية كيف أنجز نجاحه المبكر.

«جوريس كارل هيوزمانز» (الذي فضَّل أن يدعى جورج) ولد في باريس في 1848، لأبٍ رسامٍ ومزينٍ للكتب بالرسوم التوضيحية والتزيينية وقد توفي عندما صار عمر ابنه ثماني سنوات. ثم تزوجت والدته ثانيةً، وأصبح محروماً من الاطمئنان والحنان والعطف في بقية طفولته. كان زملاؤه في الفصل في المدرسة الداخلية التي حصل فيها على منحة دراسية يتنمّرون عليه، وقد رفض العودة إلى هذه المدرسة في السابعة عشرة من عمره رفضاً صريحاً. لكن الطفل المنطوي على نفسه والخجول لديه على الأقل شيء واحد في مصلحته: لقد كان يعيش على الضفة اليسرى (من نهر السين - المترجم)، بين الشوارع التي وصفها «ميرغر» في كتابه «مشاهد من الحياة البوهيمية». لقد أصبح هذا الكتاب إنجيله. لقد فعلت باريس لهيوزمانز ما فعلته دبلن لجيمس جويس: زودته بموضوعٍ طوال حياته. لقد لاحظ «نيتشه»، أن «الرجل العظيم هو ممثل مسرحية مُثُلِه»، وكان المثل الأعلى لهيوزمانز هو أن يصبح «بوهيمياً». لو ولد في مارسيليا أو ليل، لكان هناك احتمال كبير ألا نكون قد سمعنا به. ولكن بوجود «مشاهد الحياة البوهيمية» من حوله يومياً،

استطاع أن يغير الضجر بقوة خياله. لقد خسر عذريته في السادسة عشرة من عمره مع مومسٍ في متوسط العمر؛ وفي سن التاسعة عشرة، اتخذ من فتاة مغناج في كاباريه محظيةً له. (استطاع الوصول إليها بالزعم أنه صحفي). كان يدرس القانون في ذلك الوقت وعندما توفي زوج أمه، ترك القانون بسرعة وانتقل إلى شقة رخيصة مع محظيته. وفي هذا الوقت حصل على وظيفة ككاتبٍ من الدرجة السادسة والمرتبة السادسة في وزارة الداخلية، التي ظل يعمل فيها للثلاثين سنة التالية - كان أجره قليلاً جداً لدرجة أنه عندما ولدت محظيته، لم يكن لديه المال الكافي لتدفئة غرفتها. وما أنقذه من شقاء وضجر العيش على تدبير المنزل هو نشوب الحرب الفرنسية الألمانية؛ ولم يُعرَفُ بعد هذا أي شيء عن محظيته وابنها.

وفي نهاية تموز، 1870، جُنِّدَ هيوزمانز إجبارياً، ولكنه أمضى معظم فترة الحرب الفرنسية البروسية القصيرة في المستشفى للعلاج من الحمى التيفية. لقد كان في باريس خلال الحصار والاستسلام، لكنه كان على مكتبه في فرساي خلال كمونة باريس الدموية وما تلاها. وأصبح في الحي اللاتيني بعد هذا بوقتٍ قصير، يعيش حياة البوهيمي ويتأسف على «أمركة» الضفة اليسرى.

ومنذ كان في سنوات مراهقته الأخيرة، فقد كتب هيوزمانز - متبعاً خطوات والده - النقد الفني الذي كان يكتبه بين الحين والآخر. الآن، بتأثير بودلير، لقد أنتج سلسلةً من القصائد النثرية، التي أكملت في 1873. لقد كانت بدايةً متأخرةً لمن يريد أن يصبح كاتباً - في الخامسة والعشرين - لكن هيوزمانز كان دائماً يكتب ببطء وبانتباهٍ كبير. وقد حصل على مقابلة مع ناشرٍ عن طريق والدته (كان زوج أمه يملك عملاً صغيراً للطباعة)، ولكن مقابلة مع إم. هيتزل جعلته محتاراً. قال له هيتزل إنه لا يملك أي موهبة في أي شيء ولن يتوفر له هذا في المستقبل، وأن أسلوبه ليس جيداً. استغرق بعض الوقت ليتعافى من هذه الضربة لاحترامه وتقديره لذاته، لكنه سمح لبعض الأصدقاء أن يقنعوه أن هيتزل رجل مجنون وأنه يجب أن ينشر الكتاب على حسابه.

لقد قام بذلك - وظهرت رواية «خزانة التوابل» في تشرين الأول، 1874. ولكي أبدأ نقدي، أقول، بدت كأنها جهيضة (ولادة قبل أوانها - المترجم).

لكنّ رجلَي أدب لهما تأثير قررا أن هيوزمانز يستحق التشجيع؛ فقد نشر أحدهما بعض المقاطع من الكتاب في مجلته، بينما كتب الآخر رسائل إلى النقاد جاذباً انتباههم لهذا الكتاب. وفي كانون الثاني التالي مدح الشاعر «ثيودور دي بانفيل» الكتاب واصفاً إياه، «جوهرة مقصوصة بمهارة بيدي مشتغل ماهر بالمجوهرات». وصل هيوزمانز ولم يلاحظه أحد. حصل الكتاب على انطباعٍ ثانٍ عند العديد من النقاد. بدأ هيوزمانز بمقابلة فنانين آخرين وكتاب وفتحت له مجلة جديدة صفحاتها.

كان هيوزمانز محظوظاً في أن النجاح الأدبي في باريس كان يعتمد على أن تصبح عضواً في مجموعة وعلى أن مجلده الأول كان متواضعاً بما فيه الكفاية ليثير أي غيرة. لقد تحمل أناتول فرانس، الذي يكبره بأربع سنوات، كثيراً من اعتباره متدرباً آنئذٍ مثل هيوزمانز، ثم تبنّاه نفس الناس (مثل كاتول مانديز). لقد كشفت مساهمات هيوزمانز الأولى بالمجلات قربه من الرسم، وقدرته الرائعة على وصف الصورة بالكلمات. لكن محاولاته في خلق شيء ما على نطاقٍ أوسع انتهت بالفشل؛ كان بطبيعته رسام صورٍ منمنمة. ولكن بعد توقفه عن متابعة كتابة روايته عن الحرب وكتابة مجموعة قصص قصيرة، سارع الحظ إلى نجدته ثانيةً. وخلال أمسية مع بعض الأصدقاء، شرع هيوزمانز في سرد حياته. لقد أخبرهم عن علاقته بفتاة الكاباريه المغناج، وعن الهبوط المفاجئ لتجاربه في الحرب من كونها قيّمة إلى تجارب أخرى تافهة. لقد ألحوا عليه أن يكتب عنها، فقرر أن يحاول. لقد أنقِذَ جزء من روايته عن الحرب كقصة تسمى (حقيبة الظهر) [التي يحملها الجندي على ظهره - المترجم ]، بينما أصبحت فتاة الكاباريه فتاةً تسمى «مرثة»، التي ربما أوحت مغامراتها القذرة كسيدة ذات أخلاق سيئة إلى «زولا» كي يكتب روايته «نانا». لكن باريس لم تكن مستعدةً بعد لمثل هذا النوع من الواقعية، وقد قرر هيوزمانز أن يطبع روايته في بروكسل على حسابه. حتى هنا، كان الحظ ضده؛ معظم النسخ حُجِزت من قبل الجمارك الفرنسية لأنها، برأيهم، منافية للأخلاق العامة.

إلا أنه قلب الهزيمة إلى انتصار. لقد أكسبته «مرثة» صداقة «إدموند دي غونكور» و«إيميل زولا». كان «غونكور» وأخوه «جول» (الذي توفي في

1870) في الحقيقة مؤسسي «الواقعية» الفرنسية الجديدة (أو الطبيعية). كان زولا آنئذ بطلها الأكثر إثارةً للجدل. لقد تعلم تكتيكات الصدمة في روايته المبكرة «تيريز راكين»، بمشهد جريمة قتل وحشية. وقد قصد من روايته «دورة روغون ماكارت»، المستوحاة من «الملهاة الإنسانية»، لِـ«بلزاك» أن تكون عرضاً لقوانين الوراثة، ولكن مع تقدم الدورة، أصبحت تكتيكات الصدمة عنيفةً ولا تُطاق بشكلٍ متزايد؛ وقد اشتملت كل رواية على مشهد قصد منه أن يثير الحنق أو أن يجعل القارئ يشعر بأنه مريض قليلاً. لقد اختار زولا، الذي هو خبير في الشؤون العامة، طريقةً ماكرة لوضع النقاد في موقف دفاعي. خطة «لو روغون ماكارت» الكاذبة علمياً كانت تعني أنه إذا اتهمه النقاد بالدعارة والحسية الفجة (المذهب الفلسفي القائل إن الإحساس هو أساس كل فكر - المترجم)، فهو قادر على أن يصرخ مستنكراً - أنهم مفرطو الاحتشام وضعفاء ليحتملوا صراحته القاسية. والناقد الذي يعارض حقيقة فظاظة وعدم دقة «الواقعية» يهتاج أكثر عند إدراكه أن لا أمل لديه في النجاة من موقفه المزيّف.

اتفق الذين أتوا بعد زولا مع نقاده: أنه كان أقل من فنان ملصقات فج. ولكن في 1876، سنة نشر مجلة «الخمّارة المريبة» الدورية، صورة ميلودرامية لا تعرف الشفقة، لاثنين كحوليين. كان هيوزمانز جاهزاً لتصديق أن زولا كان أعظم روائي فرنسي حي. ووافقه صديقاه، (هينري سيرد ولودفيك فرانس ميسنيل)، بينما لم يوافق على هذا صديق آخر، البروفيسور «بوبن». قرع «سيرد» على بوابة زولا، معبراً عن كونه من محبي زولا، وقد استُقبِلَ بلطف.

تبعه هيوزمانز حاملاً نسخاً من روايات «علبة الملبَس» و«مرثة». وقد قَدّمَ محبٌ آخر من محبي زولا، «بول أليكسيس»، كلاً من هيوزمانز وسيرد لكاتبين شابين غير معروفين: «ليون هينيك» و«غي دي موباسان». وبدأ الخمسة في زيارة زولا بانتظام كل خميس. وبعد فترة وجيزة، صار «هينيك» يقدم محاضرة عامة دفاعاً عن «الخمّارة المريبة»، بينما كان هيوزمانز ينشر سلسلةً من المقالات عنها. وقد صرّح، «البثور الخضراء واللحم الوردي هما نفس الشيء لنا؛ نحن نصورهما لأنهما كلاهما موجودان...» كانت العلاقة

في الحقيقة مفيدةً بشكلٍ متبادل؛ كسب زولا مدافعاً متحمساً شاباً؛ وكسب هيوزمانز سوء السمعة كفيلسوف الحركة الجديدة المسماة «الطبيعية».

ظهرت رواية هيوزمانز التالية، «الأخوات فاتارد»، في 1879، وبسبب سمعته الرديئة، بيع منها عدد قليل. إنها مكتوبة بشكلٍ رائع وعُلِّق عليها بشكلٍ جميل. ولكنها كئيبة، مثل رواية «مرثة». هي قصة أختين من الطبقة العاملة تعملان في معملٍ لتجليد الكتب (مثل المعمل الذي يملكه هو منذ وفاة أمه) التي كان لها علاقات غرامية غير مرضية مع رجال غير ملائمين. كان عشيق الأخت الأكبر الفنان «سيبريان تيبيل»، فناناً ممتعاً. وفي مراجعة جميلة لهيوزمانز، قال زولا، إن مجموعة من المغفلين الحاسدين والضعفاء سيسعون لاصطياد هيوزمانز، وعندئذٍ سيعرف قوته. لكن ناقداً ذا موقفٍ عدائي من هيوزمانز قال بدقة إن ذلك كان «كئيباً وكريهاً ومحزناً للغاية».

لقد حصل هيوزمانز على عملٍ كناقدٍ فني، وأخذ ورقةً من كتاب زولا، وقرر أن يسبب نزاعاً؛ أثار هجومه على صالون 1879 غضباً شديداً وجعل له العديد من الأعداء. وعندما اقترح «ليون هينيك» أن ينتجوا كلهم قصة حربٍ لكتابٍ يُنشَرُ برعاية زولا، قام هيوزمانز بإجراء بعض التغييرات. ساهم زولا بـ«الهجوم على المعمل»؛ وأنتج «هينيك» و«سيرد» و«أليكسيس» قصصاً عن الحرب. وكتب القسيس الجديد المبتدئ في الرهبنة، «موباسان»، قصةً، القصة الوحيدة التي يمكن تذكرها في المجموعة. سجلت قصة «موباسان»، «أمسيات ميدان»، (ميدان هو بيت زولا الجديد) نجاحاً باهراً، وطبعت ست طبعات. لقد بدأت هذه القصة الصعود الفلكي لمهنة «موباسان» الأدبية، وأخيراً جعلت هيوزمانز اسماً مألوفاً.

ولكن، بالنظر إلى الأحداث الماضية، يمكن أن نرى بوضوح أنه، عندما يتعلق الأمر بهيوزمانز، فإن الجمعية مع زولا كانت كلها سوء تفاهم. في الحقيقة كانت لطبيعية زولا العديد من الأشياء المشتركة مع أصدقائه، «سيزا» و«ماني». كان يستمتع بنقل العالم الواقعي (أي كما هو في الطبيعة - المترجم) إلى نسيجه الأدبي. لم يكن في الحقيقة متشائماً بطبعه، أكثر مما كان معظم الانطباعيين. لقد اختير كل من كآبة وعنف روايتي، «الحيوان الإنساني» و«الأرض»، كلونين مميزين، لأنهما كانا أكثر تأثيراً من الغنائية

أو التفاؤل. إذا سألت زولا ما إذا كان يعتقد أن الحياة مأساوية، لأجاب أنها بالتأكيد غير محتملة لعددٍ كبير من الناس بسبب الفقر وعدم المساواة، ولكن الحياة في جوهرها ليست مأساةً ولا انتصاراً.

لكن تشاؤم هيوزمانز كان جزءاً مكوناً من مكونات شخصيته. أيامه المدرسية البائسة، ومحاولته غير المرضية للحصول على الألفة، ونكسات حياته الأدبية وحسد المؤسسة الثقافية الفرنسية، أقنعته أن الحياة هي أساساً سلسلة من الإحباطات. إنه لم يؤمن بالسعادة. لو سألت هيوزمانز نفس السؤال، لأجاب: ليست مأساوية ولكنها لا نفع فيها. في الحقيقة، كان مقتنعاً أن العدمي شوبنهاور، كان واحداً من قلة من الفلاسفة الذين رأوا الحياة بوضوح ومن دون تشويه.

هذا يعني أنه، بينما كانت حياة زولا بحثاً عن النجاح والشهرة - اللذين أنجزهما - كانت حياة هيوزمانز بحثاً عن الإنجاز أو التحقيق الشخصي الذي اعتقد، فكرياً، أنه ليس في متناوله - وفي الحقيقة هو وراء متناول أي إنسان. وكانت النتيجة هي أنه على الرغم من اعتقادهما نفسيهما حليفين في الطبيعية، فإنهما هو وزولا كانا في الحقيقة يسافران في اتجاهين متعاكسين. كان زولا ناجحاً وراضياً، بينما كان هيوزمانز مثل رجل يئن من ألمٍ في إحدى أسنانه. وكان موقف زولا منه، عاجلاً أو آجلاً، مقدراً عليه أن يُدهشه لأنه موقف ضحل ومثير للغضب.

ويمكن أن تُرى الهوة بين زولا وهيوزمانز بوضوح في «صور باريسية»، التي نشرها في 1880، نفس السنة التي نشر زولا فيها «نانا». كان كتاب هيوزمانز عبارة عن سلسلة قصائد نثرية، كلها زاخرة بموقف هيوزمانز من الحياة - المتفسخ والكئيب وبجوّه العام. يقول هيوزمانز، «الطبيعة ممتعة فقط عندما تكون باعثةً على الغثيان وبائسة. لن أحاول أن أنكر أعاجيبها وجمالها، ولا المناسبات التي تسبب فيها عاطفية ضحكها انفلاق قفصها الصدري من شدة الضحك وكشف ثدييها لنور الشمس؛ لكنني يجب أن أعترف أنني لا أعرف عندما أواجَهُ بطوفان عصارتها الفيّاضة، أي شيء كالجاذبية الرحيمة التي تثيرها في داخلي زاوية مهجورة في مدينة كبيرة، أو ثغرة بجانب تل، أو حفرة ضيقة تقطر نقاطاً من الماء بين شجرتين صغيرتين».

هذا ليس «الطبيعة». إنه حزن «فيرلان» أو «إيرنست داوسون» وهو حزن جيل «يتس» التراجيدي؛ فيه شيء ما مشترك مع بلزاك، ولكن لا شيء مشتركاً مع حيوية رواية زولا، «نانا».

هناك مقطع مهم بشكلٍ خاص في «الكروكي» يسمى «القصيدة النثرية للحم المشوي». تصف هذه القصيدة رجلاً أعزب ذاهباً لتناول طعام العشاء في مطعمٍ طعامه رخيص وسيئ. «لقد حان الوقت لتُحرّكَ معدتك باللحم الأحمر الرطب الرائحة». وعندما بدأ في تناول وجبته الفظيعة، بدأ التفكير بفتاة كاد يتزوجها وصار يتصور كيف كانت ستكون أموره لو كانت تأكل معه على الطاولة وتشرب البراندي معه. ثم رأى «الجانب الأخر من الصورة»: «فكر أنه سيشارك في تبادل الأفكار التافهة» ويلعب ألعاباً سخيفة مع أطفاله، ومُثقَل بعبء الزوجة التي من الممكن أن تنام مع رجال آخرين. ثم تتجه أفكاره إلى محظية راشدة، «تكون شهيتها الجنسية قد انتهت»، «وتصبر على صرعاته الصغيرة» (هواياته) وتطبخ له وجبات شهية من شرحات لحم البقر. ثم يقرر أن هذا هو الشيء المثالي.

استقر حلم يقظته وتجذر ثم تحول إلى روايته التالية، «التدبير المنزلي»، أفضل رواياته حتى ذلك الحين، ولكن موضوعها ليس موضوعاً مهماً مثل موضوع رواية «مرثة» و«الأخوات فاتارد»: يقرر الروائي متوسط النجاح، «أندريه جايانت» أن يتزوج لينجو من برودة وقتامة حياة الأعزب، لكنه يجد أن زوجته، قليلة العقل وفارغة الرأس، لا تُطاق. وعندما لم تخلص له، تركها ليعيش مع مومس، لكنه لم يتمكن من كتمان غيرته من زبائنها. بعد ذلك يعود إلى محظية سابقة، ولكن عندما تتركه للعمل في لندن، يطلق تنهيدةً عالية ويعود إلى زوجته.

وهنا، للمرة الأولى، يندهش القارئ بقوة عند التفكير بأن ملل البطل وعدم رضاه هما خطيئته هو. موقفه من الحياة موقف سلبي ويثير الشفقة. يضع فيها القليل ويخرج منها بالقليل. كل الأطفال والمراهقين يعرفون هذه المشكلة. يجدون أنه من السهل أن ينزلق الشخص إلى حالة من الملل الغاضب الذي يسبب «تغذيةً راجعة سلبية». الشعور أن لا شيء يستحق هذا الجهد، الذي يسبب هبوطاً في القوى (لأننا نستدعي الطاقة كما نستدعي الجن أن يخرج

من المصباح، عندما يمسك بنا غرضنا أو هدفنا)، الذي بدوره يزيد من الشعور بأن الحياة ما هي إلا ملل يزيد من الإحساس بالتعب. ويستمر الأمر هكذا في دورة من إضعاف الذات. ويبدو إنه شيء من الصعب تصديقه أن رجلاً في ثلاثينيات العمر لا يزال عرضةً لهذا الاعتلال المزمن والقلق منذ الطفولة، ويفتقد البصيرة من أجل استيعاب محنته. ولكن ذلك كان بوضوح مشكلة هيوزمانز، والتظاهر بغير ذلك لا معنى له. لو لم يكن رسام كلماتٍ ساحراً، لفقدنا صبرنا. ولكن والحالة هكذا، فإننا نقرأه من أجل اللغة والجو العام، ونتمنى أن يكون لديه نصف ما يتمتع به صديقه موباسان من حيوية؛ هذا الصديق الذي مجموعته الصاخبة التي تسمى «منزل تيليير» (التي سميت المجموعة باسم قصتها الأولى، التي تدور حول حشدٍ من المومسات وهن يخرجن من بيتٍ ريفي للدعارة)، التي ظهرت في نفس السنة.

ولكننا نستطيع أن نرى، آخذين مقدماته السلبية بعين الاعتبار، أن هيوزمانز سيجد صعوبةً متزايدةً في أن يجد موضوعاً يكتب عنه - هذا إن لم نذكر الطاقة اللازمة لتعزيز جهوده من أجل الإبداع. لذلك لا نندهش حين نعلم أنه بعد نشر روايته «التدبير المنزلي»، كان يعاني من نوبات من الألم (خاصة بالألم الذي يسببه التهاب النسيج العصبي الذي يحزم أنسجة الدماغ العصبية والأنسجة العصبية للحبل الشوكي، وكان يشعر بالضجر والسأم بشكلٍ متزايد من مطالب زولا بالبحث في موضوعاتٍ مثل الهندسة المعمارية في المدن وتصاميم الطوابع البريدية النادرة، التي كان زولا نفسه كسولاً بما يكفي للقيام بها، (أي أنه بسبب كسله لا يقوم بها - المترجم).

يبدو أنه شيء نموذجي بشكلٍ أو بآخر أن الرواية القادمة، «الانحدار إلى قعر النهر»، هي أكثر بقليل من قصة قصيرة مطوّلة، إنها أقل بخمس من حجم «التدبير المنزلي». وهي تبدو كأنها ملاحظة في آخر رواية «التدبير المنزلي»، مثل الملاحظة التي تكتب في آخر الرسالة. ذلك لأن البطل، «جان فلوتين»، هو كاتب بسيط يعاني من السأم، وعلاقاته الجنسية كارثية مثل علاقات «أندريه جايان» في الرواية السابقة. وينتهي البطل عندما يقرر أنه لأن شوبنهاور محق عندما يقول إن «الحياة عبارة عن بندولٍ يتأرجح بين المعاناة والسأم»، فهو سيقلع عن كل محاولات السيطرة على مصيره

وينحدر إلى أسفل النهر. وفي كتابه عن حياة هيوزمانز، يقول بالديك إن «فولانتين» هو من «النماذج العظيمة» في الأدب الفرنسي - نموذج تبعه «سالافين» عند «دوهاميل» و«راكيتين» عند سارتر. في الحقيقة، أقرب أقارب الأدب لِـ«فولانتين» هم «أوبلوموف» عند «غونشاروف»، وأبطال «ساموبل بيكيت»، وأبطال العدمي الروسي «ميخائيل آرتسي باشيف» الذي سأتكلم عنه فيما بعد.

وهكذا وجد هيوزمانز نفسه في نهاية الحبل الذي رُبِطَ به ليقيّد حركته. ماذا وجب عليه أن يفعل بعد قراره الهبوط إلى قعر النهر؟ لقد قرر أنه حان الوقت لأن يترك المدرسة «الطبيعية». في المطاف الأخير، إذا وجد الحياة اليومية مملةً جداً، ما الذي دعاه لأن يصفها بمثل هذه التفاصيل؟ وقد وجب الجواب أن يكون تغيير المنظر العام - من الضجر والموضوعية إلى الشعر والذاتية الشديدة. رغب في أن يخلق بطلاً يعتبر مجرد العيش مسألة تخص الخدم. كان على بطله طبعاً أن يكون غنياً بما يكفي لينغمس في تلبية دوافعه ونزواته، وذكياً بما فيه الكفاية لكي يجد السرور في مصاحبة نفسه - وبتعبيرِ آخر، العكس التام لِـ«فولانتين».

كانت النتيجة أن رواية «عكس اتجاه الشعر» أصبحت واحدةً من أشهر الروايات في عصرها. عنوانها يكاد يكون غير قابلٍ للترجمة. يبدو أن قصة «ضد القمح» مجهولة المؤلف؛ بينما قصة «ضد الطبيعة» هي أقرب لروح الكتاب. ولكن مذ فسر هيوزمانز أن بطله، «ديز إيسيانتيز»، يتناول غذاءه بين الحين والآخر على طريقة رواية «عكس اتجاه الشعر» - من خلال النهاية الخلفية.

«ديز إيسيانتيز» أرستوقراطي مصاب بالسأم وضعيف البنية، وقد جرب علاقات غرامية غير طبيعية ومسراتٍ منحرفة (في الحقيقة لقد شعر بالتقزز من تجاربه المتعلقة بمثلية الجنس) ويريد الآن أن يهرب من العالم ويعيش في شرنقة من صنعه. كان لهذا سحر مثل حلم اليقظة؛ يقضي هيوزمانز فصلاً بعد فصلٍ في وصف حياة شخص ما، باستغراقٍ كبير فيما يعمل، يرغب أن يدير ظهره لخشونة الواقع، وأن يعيش حياةً فكرية وعاطفيةً طبيعية. لقد رأى أن «السفر مضيعة للوقت، لأنه اعتقد أن الخيال يمكن أن يزوده ببديلٍ أكثر من كافٍ عن الواقع العامي السوقي».

هذه الجملة تلتقط السحر الأساسي للكتاب، الفهم البديهي أن تطور الإنسان يكمن في الخيال. ولكنها أيضاً تؤكد على طبيعة هذه المشكلة: اقتناعه الراسخ السوداوي أن «هذا العالم» هو السأم وأن الحل الوحيد هو في «الهروب». في الحقيقة يعرف كل طفل أن الخيال ليس بديلاً عن الواقع ولكنه تسامٍ عنه؛ يعرفون هذا لأن كل تجربة مسرة تشدد على أهمية هذه النقطة. إن فرح عيد الميلاد، وحفلات عيد ميلاد، والأشخاص، وفرح الزيارات إلى شاطئ البحر، والنزهات الصيفية إلى جوار الأنهار، كل هذا هو سرور مبني على الواقع. لكن السعادة تثير الخيال وتغير شكل الواقع، مثل النظر إلى شجرةٍ من خلال موشور. الجواب إذن هو ليس إدارة الظهر إلى الواقع، ولكن تغيير الواقع بتقوية الخيال، الذي عرَّفه عالم النفس الفرنسي بيير جانيه بأنه «عمل الواقع». وقد لمح الدكتور جونسون الجواب عندما علق، «عندما يعلم رجل ما أنه سيشنق خلال أسبوعين، فهذا يركز عقله بشكلٍ مدهش». سيكون شيئاً مثيراً للشفقة إذا تسببنا في شنق أنفسنا لنثير خيالنا؛ ولكن لا شيء يمنعنا من تهذيب الخيال، كي يستطيع أن يعيد الإحساس المُلِحّ للإنسان الذي هو على وشك أن يُشنَق.

إنني أسمح لنفسي بهذا التعليق لأن المشكلة التي طُرحت بقوةٍ من قبل هيوزمانز هي المشكلة الموجودة في قلب كتابي الأول، «اللامنتمي» (1956)، الذي هو أساساً دراسة في «المعاناة الرومانتيكية»، و«اللامنتمين» الذين، مثل هيوزمانز، يميلون إلى الشعور بأن الحياة قصة يقصها مجنون. إن «دي زيزيانت» هو رمز هذه المشكلة ويمكن أن يلقي الضوء على حلها.

الحقيقة هي أن «دي زيزيانت» تنهار نفسه مثل انهيار الإطار المطاطي الذي ثُقِب. «خلال الأشهر الأخيرة من إقامته في باريس... وقد استُنزفت قواه بسبب إدراكه عدم حقيقة الأوهام وقد أصابه الاكتئاب ووسواس المرض وفقد وزنه من الضجر، ووصل به الحال إلى حساسية عصبية لدرجة أن رؤية شخص أو شيءٍ غير ملائم تُطبَعُ بشكلٍ عميق في عقله، وتستمر هذه الصورة المطبوعة لعدة أيام إلى أن تبدأ في التلاشي...» لذلك يقضي أيامه في قراءة كُتَّابه اللاتين المفضلين، وتذوق أنواعٍ من الشراب بلسانه حيث يسمح لنفسه بنقطة واحدة من كل شراب (مشروع مقدرعليه بالفشل لأن

النقطة من أي شراب تفسد مذاق الأنواع الأخرى من الأشربة)، والتأمل في رسومات «غوستاف مورو».

وفي الفصل السادس من الكتاب، تبدأ نغمة شريرة. يلتقط «دي زيزيانت» ولداً صغيراً فقيراً ويقرر، فقط من أجل المزاح، أن يحاول تربيته بحيث يصبح قاتلاً عن طريق غمسه في حياة من الترف والبذخ ثم تركه يعيش وحده وبمقدراته الخاصة لكي يصبح مجرماً. تنحرف خطة «دي زيزيانت»، لكن القصة تجعل القارئ يدرك فجأةً أن «دي زيزيانت» ليس مجرد محبٍ للجمال.

إن أمتع قصة في الرواية وأكثرها نموذجيةً هي القصة التي يشعر دي زيزيانت فيها برغبةٍ كبيرة للذهاب إلى لندن، ولكن يقرر أن يتوقف على الطريق لتناول الطعام في حانة إنكليزية بجانب محطة لازار - ثم بعد تناول الوجبة الإنكليزية، يفكر أنه قد تذوق الآن جوهر لندن؛ بالمقارنة، سيكون الشيء الحقيقي مملاً. لذلك يذهب إلى البيت ثانيةً.

وبشكلٍ نموذجي، تنتهي الرواية بنغمة من الهزيمة. وعندما أمره طبيبه أن يعود إلى باريس، يقرر دي زيزيانت أنه حتى «تفاؤل شوبنهاور النبيل» ليس جواباً. لذلك بعد أن أطلق لعنةً على فساد العالم المعاصر، وعلى أمركة كل شيء يهتم به، يقرر أن يذهب وينضم ثانيةً إلى رعاع باريس المستعبدين. وينتهي بنوعٍ من الصلاة. «يا إلهي، أشفق على المسيحي الذي يشك، وعلى الكافر الذي يتظاهر بالإيمان، وعلى الرقيق الذي يعمل مجذفاً على سفينة شراعية - عبد الحياة الذي يبحر وحيداً في الليل، تحت سماءٍ لم تعد مضاءةً بالحرائق التي كانت منارات الأمل القديم». وكما يلاحظ «برايان بانكس» في كتابه، «صورة هيوزمانز»، فإنه جاهز لأن يرمي بنفسه في أحضان الدين.

هذا ما فعله طبعاً - مع أنه ليس قبل استكشافه لما يسمى القوى الخفية وإمكان إخضاعها للسيطرة البشرية واستكشافه لكل ما يتعلق بالعفاريت والشياطين، الأشياء التي كانت سائدةً في القرن التاسع عشر.

ولكن قبل استقراره على المغامرة في الولوج إلى اللاطبيعية، هيوزمانز كان بذهنه كتابة روايتين أخريين على منوال المدرسة الطبيعية. واحدة منهما،

«معضلة»، لا ضرورة أن تمسك بنا عن المتابعة؛ أولاً، كانت مكتوبةً فعلياً قبل رواية «عكس اتجاه الشعر»، وثانياً، هي ببساطة دراسة غير مسلية في نذالة البورجوازية، حيث يشرع محامٍ وغد ووضيع مع ابنه السياسي في سلب فتاة حامل من النقود المستحقة لها بعد موت عشيقها. إن هذه الرواية هي هيوزمانز في أجلى لحظاته السلبية.

رواية «المرسى» هي قصة أخرى. لقد تُرجِمت «المهدئة»، لكن العنوان يعني بالحقيقة «في المرسى الجاف»، إشارة إلى سفينة رست من أجل الإصلاح.

يخطو هيوزمانز هنا الخطوة التالية المنطقية بعد «عكس اتجاه الشعر». يريد هيوزمانز أن يدير ظهره إلى العالم الحقيقي؛ «جاك مارل»، بطل «المرسى»، يتقاعد ويذهب إلى قصر لورب المدمر (حيث ولد دي زيزيانت)، ويكتشف أن لديه مقدرة غريبة على العوم في عالم من الأحلام. كان «مارل» في الحقيقة قادراً على أن ينجز ما سماه ريمبود «الانحدار المنظم للحواس»، وسماه يونغ «الخيال الفعّال». أول مرة هي عندما يكون «مارل» مضطجعاً على سرير بجانب زوجته النائمة. «فجأةً، حدث شيء غريب. لقد بدأ قضبان التعريشة بالتموج، بينما بدأ المحيط الخشبي السالموني اللون يتموج مثل جدولٍ جارٍ».

هذا ما أراده هيوزمانز بالفعل، بالاشتراك مع كل زملائه الرومانتيكيين: أرادوا العالم الحقيقي أن يتلاشى فاسحاً المجال لعالمٍ بصورٍ غريبة.

في هذه الحالة يبدو أنه يعوم من خلال السقف، حيث يرى قصراً ضخماً، «يصل إلى الغيم في طبقاتٍ من السطوح والأبراج والشرفات الحديدية والقباب والمسلات المصفوفة في مجموعاتٍ وتغطي الثلوج قممها..».

هذه الصورة مبنية على لوحة لِـ«غوستاف مورو»، الذي كان مصدر إلهام «وايلد». وكما هو عند «مورو»، وسط اللوحة عبارة عن فتاة جميلة، مُزّقَت ثيابها من قبل رجلٍ برأسٍ يشبه القبة. ثم أجبرت على الاضطجاع مباعدةً فخذيها، وأجبرت على «اتحادٍ مع هذا الرجل لا يمكن فصله».

لدى «مارل» عدد من صور الأحلام هذه. الصورة الأكثر جذباً للانتباه

هي نوع من منظر طبيعي للقمر. ولكن تجارب «مارل» الغريبة لا تصل إلى نوعٍ من الذروة، وفي نهاية الكتاب، يقرر هو وزوجته أن يعودا إلى باريس. يجب أن يكون هيوزمانز قد لاحظ أن مقدرة «مارل» على الدخول في عالم خيالي، لا تؤدي إلى أي مكان، لأن «مارل» لا يمكن أن يصبح ساكناً دائماً في عالمٍ من الأحلام - ما عدا، ربما، بالموت.

لقد فشلت رواية «المرسى» فشلاً ذريعاً؛ معظم نقادها، بمن فيهم زولا، بيَّنوا أن هيوزمانز فشل، ببساطة، في أن يدمج عالميه. وقد علق هيوزمانز أنه تمنى أن يظل ملتزماً بخطته الأصلية - أن يستبدل بالتعاقب مقطعاً من الواقع بآخر من الأحلام. لكن لو نفذ ذلك لما أفاد في شيء. كان التحدي الذي فشل أن يواجهه هو أن يربط عالم الأحلام بعالم الواقع، لكي يحملا علاقةً ذات معنى بعضهما مع بعض. بدلاً من ذلك، يبقى العالَمان منفصلين كأنهما يتبعان كتابين مختلفين.

وقد فشلت، مرة أخرى، محاولة هيوزمانز حل مشكلة المثالية والواقع. وعند هذه النقطة بدأ في التساؤل ما إذا كان سيجد الحل الذي ينشده في مسائل «السحر والتنجيم»، التي نقطة بدايتها عالم واقعي آخر.

لقد اختار كدليلٍ له راهباً مجرداً من سلطته يدعى «بولان»، الذي اعتقد أنه أُخطئ في حقه من قبل السلطات الكنسية - ليكتشف فيما بعد، بعد موت بولان، أنه قد ارتكب فظائع أكبر مما اتهمه أي شخص به.

وصف هيوزمانز نزهته في عالم الشياطين وما يتعلق به في واحدة من أقوى رواياته، «إلى الأسفل»، التي جلبت له شهرةً سيئةً واسعة أوسع من شهرة رواية «عكس اتجاه الشعر». لكن الطالب الذي عرف من هو هيوزمانز الآن يستطيع أن يرى بوضوح أن كل هذا ما هو إلا محاولة أخرى من قبل هيوزمانز ليحل مشكلة ضجره. والأكثر من هذا، أنه كالعادة، فشل في أن يستوعب أن الضجر خطيئته هو.

وعندما يكتب عن الجرائم السادية ضد الأطفال التي اقترفها «جيل دي ري» (الذي يكتب بطله تاريخ حياته)، من الواضح أن هيوزمانز ليس مدركاً رعب هذا الموضوع كما يجب؛ خياله - أو الذي كان عالم النفس «جانيه»

سيـميه «وظيفة واقعيته» - هو ضعيف أو ركيك جداً كي يستوعب واقعية الإنسان الذي يفرغ الأطفال من بطنه، ويتعاطى مع هذا الشيء على أنه نوع من الشذوذ. (من المحتمل أن يكون هذا صحيحاً بالنسبة لمعظم الناس الذين يُسحَرون بجريمة القتل)؛ شريكتي في كتابة «موسوعة جريمة القتل»، بات بيتمان، وجدت الموضوع فجأةً مثيراً للغثيان والتقيؤ بعد أن أنجبت طفلاً.

إن إضعاف وظيفته الواقعية ظهر ثانيةً بوضوح في قصة رئيسية، حيث يتلقى البطل، «دورتـال»، رسالةً من امرأة مجهولة تصرح بإعجابها به. يتصاعد فضول القارئ (لأنه مهما كانت أخطاؤه، فإن هيوزمانز يعرف كيف يجعلنا مستمرين في قلب صفحات ما نقرأه)، ويحاول «دورتال» أن يعرف من تكون هذه المرأة. وقد كانت محاولات «دورتال» هذه مستحدثة ومسلية. وعندما يقابل «دورتـال» «هايسينث شانتيلوف»، تتظاهر هذه المغناج المجربة بعدم الاهتمام. ويعتقد بعد وقتٍ قصير أنه يحبها. ولكنها عندما تأتي أخيراً إلى شقته، وتدخل سريعاً إلى غرفة النوم، يدرك فجأةً أنه لم يعد يرغبها. «عودته إلى رشده بعد توهمه أنه رَغب بها حصلت قبل تملكه لها». وبعد مضاجعته لها، «آه، نعم، اكتمل تخلصه من الوهم. الشبع اللاحق لرغبته قبل المضاجعة برر انحسار الشهية السابقة. لقد هاجت وأرعبته. هل من الممكن أنني رغبت في هذه المرأة فقط لكي - أضاجعها؟» في الحقيقة، كانت «هاياسينث شانتيلوف» الحقيقية مومساً، ولكن كان من المستحيل ألا نشعر أن هيوزمانز الواهن والمنهك قد شعر بنفس شعور بطله «دورتال» تجاه «هاياسينث شانتيلوف».

تقدم السيدة «شانتيلوف» دورتال إلى «كانون دوكر»، الشرير وعابد الشيطان (الذي أنزل في منصب قديسٍ بلجيكي)، «لويس فان هايك»، ويحضر دورتال أخيراً قدّاساً أسود، حيث كان أولاد المذبح شيوخاً طاعنين في السن وتغطيهم وسائل التجميل. وبعد أن لحس واحد منهم قضيب «دوكر»، فقد قذف دوكر المني من قضيبه على الحشد، ثم تقيأ على المذبح. وبعد هذا أخذت مدام دي شانتيلوف دورتال إلى ملهى رخيص حيث أصرت على دورتال أن يجامعها على أرض الملهى وبين القاذورات. كان هذا القشة التي قصمت ظهر البعير، وقد أنهى دورتال علاقته بها.

لقد وصف دورتال المراحل الأخيرة من رحلته بإسهاب في الروايات الثلاث التي لا تزال تثير معظم الحماس بين القراء الكاثوليك: «على الطريق»، و«الكاتدرائية»، و«الراهب». يجب أن أعترف أنني حاولت الكثير أن أجد نسخةً مستعملة من هذه الثلاثية، ولكن لم أنجح، ولم أستطع أن أنهي قراءتها. هذا ليس لأن الروايات تفتقر إلى القيمة الأدبية، ولكن لأنه كان واضحاً لي أن هيوزمانز ببساطة قد اختار الحل الخاطئ، وكان يضيع وقته؛ وفي هذه الظروف لم أرَ أن أتركه يضيع وقته. وقد روي عن «تولستوي» أنه قال وهو على فراش الموت، «حتى على فراش موتي، اثنان + اثنان لا يساوي ستة»، وسنحترم هيوزمانز أكثر لو كان لديه الشجاعة لمواجهة هذه الحقيقة. لم يكن قراره هجر العقل وابتلاع عقائد الكاثوليكية جواباً أو حلاً لمشكلاته، لأنه انطلق من الضعف ومن المعتقدات القديمة القائلة إن الحل الوحيد هو أن يدير ظهره للعالم. لقد حاول ذلك دي زيزيانت ووجده غير مجدٍ. ويبدو دوريال غير مدركٍ أنه يكرر فقط أخطاء دي زيزيانت بمفتاح ديني. ولكن من الواضح تماماً للقارئ أنه طالما ظل موقف هيوزمانز من نفسه ومن الحياة سلبياً في الأساس، فإنه لا يوجد أي حل. ويبدو من النموذجي بشكلٍ أو بآخر أن يموت هيوزمانز بسرطان الحنجرة بعد معاناة مرعبة.

وهكذا، بالرجوع إلى الخلف، من المستحيل ألا نشعر أن حياة هيوزمانز كانت عبارةً عن خرافة أخلاقية حزينة. لقد كان يملك موهبةً رائعة، وحتى مسحةً من العبقرية؛ الشيء الوحيد الذي كان بحاجة إليه هو التبصر الواعي والنافذ في ضجره. ولكن حينئذٍ، على العكس من معاصره نيتشه – الذي كانت حياته تشبه حياته هو – لم يكن فيلسوفاً. في «هكذا تكلم زرادشت»، الذي يكمن كنهها في التعليق، «لقد عملت فلسفتي اعتماداً على إرادتي في أن تكون صحتي جيدة» – لقد ترك لنا نيتشه رائعةً من التفاؤل لم تكن بإمكان هيوزمانز. وفي أجمل نثره، ترك لنا هيوزمانز بعض الروائع من الجو العام الذي لم يكن نيتشه قادراً على تصويره. ربما ذلك هو إنجاز بما يكفي لأي إنسان.

# 23. زولا وموباسان

أصبحت مهتماً بأميل زولا كنتيجة لانجذابي إلى «جاك الخليع». حصل هذا عندما وصفت في فصلٍ سابق، من خلال كتابٍ يسمى «أكثر الجرائم دهشةً في المئة سنة الأخيرة»، الذي أعطاه لوالدي شخص ما في المصنع الذي يعمل به. قيل لنا، نحن الأطفال، أنه ليس مسموحاً لنا أن نقرأه؛ ولذلك كنا نغتنم الفرصة في كل مرة يكونان خارج المنزل.

في كل فصل صورة للقاتل في البداية «كريبن، سيدون، د. بريتشارد»، لكن الفصل عن «جاك الخليع» عليه فقط إشارة استفهام كبيرة. لقد وجدته أمتع فصلٍ في الكتاب – سر المجنون المجهول الذي قتل وقطع أطراف خمس نساء في خريف 1888. وعندما يحين الوقت سينعكس اهتمامي بالخليع أو المتهتك في روايتي الأولى، «طقس في الظلام».

عندما علمت أن زولا كتب روايةً عن شخص مجنونٍ بالجنس – «الحيوان الإنساني»، ذهبت إلى غرفة القراءة في المتحف البريطاني، وطلبتها. كنت في العشرين من عمري آنئذٍ، وكنت أُساقُ باستمرار برغباتي الجنسية القوية. لذلك وجدت هذه القصة لرجلٍ شاب (جاك لانتيي) – المصاب برغبة جامحة لمهاجمة الفتيات، جديرةً بالقراءة. إلا أنه اتضح لي بعد وقتٍ قصير أن زولا ليس روائياً جاداً بنفس المعنى الذي نقول ذلك عن ديكينز أو دوستويفسكي. إنه يخرج ليدهش الآخرين، والمشهد الأخير، الذي يندفع فيه القطار الذي لا سائق له في الليل، بدا ميلودرامياً وغير مقنعٍ.

وبعد أربع سنوات، عندما قُبِل «اللامنتمي» من قبل «فيكتور غولانز»، عرض علي الروائي «أنغوس ويلسون» – الذي قابلته في غرفة المطالعة

- كوخه الريفي لأكمل كتابة دراستي لرواية، «جاك الخليع أو المتهتك»، «طقس في الظلام». كان الكوخ في منتصف حقلٍ بالقرب من قرية برادفيلد، وقد دهشت من عدد الكتب هناك. (كان معظمها نسخ مراجعة، وخطر لي أن أستلم كتباً مجانية من الناشرين). كان من بينها حوالي اثني عشر مجلداً لِزولا، في طبعة منشورة حديثاً، وكتاب «أنغوس» الصغير عن زولا.

لقد قرأت بضع رواياتٍ لِزولا، بما فيها «الأرض»، و«تيريز راكين»، و«الإناء الذي يغلي». ولأنني علّقت على زولا مسبقاً في الفصل عن هيوزمانز، فلن أعيده هنا؛ سأقول فقط إنني وجدت واقعيته المثابرة تستحق الإعجاب. لقد عوّد نفسه أن يختار منطقةً نموذجية من الحياة المعاصرة في كل رواية - مناجم الفحم، السكك الحديدية، سوق اللحوم في باريس، والمتاجر التي تبيع كل حاجات الناس - وبحث فيها بعناية قبل أن يبدأ بالكتابة. لقد أثارني سلوكه هذا كطريقة في الكتابة، لكن في حالة زولا، كانت النتائج مخيبة للآمال. كانت تنقصه الرؤيا الواضحة والعبقرية الحقيقية - في الحقيقة، كان أكثر بقليل من الصحفي الأدبي، الذي يطيِّب أو يُبَهِّرُ (يضيف البهارات) رواياته الخسيسة بالجنس عمداً مثلما يضيف الطاهي الفلفل الأحمر إلى الطعام. الروايات العظيمة مثل «الجريمة والعقاب» و«الحرب والسلم»، تترك وراءها شعوراً من الرضا، مثل الذي نشعر به بعد استماعنا لموسيقى عظيمة. لكن روايات زولا تركتني دائماً أحس بالخجل قليلاً، كأنني كنت أمارس العادة السرِّية. لذلك، على الرغم من أنني قرأت حوالي اثنتي عشرة رواية، وقرأت على الأقل تاريخ حياة مؤلفين، لم أعد أشعر بأي دافعٍ للعودة إلى زولا. وأجد تأكيد «أنغوس ويلسون» أنه روائي عظيم، يُقارَنُ بديكينز أو بلزاك، سخيفاً ولا معنى له وخاطئاً.

ومن الناحية الأخرى، يبدو لي أن هناك الكثير الذي يجب أن يقال حول «موباسان». لقد قرأت العديد من قصصه القصيرة في فترة المراهقة - في مجلد «بينغوين» - لكنني لم أصبح مدمناً على قراءته. ثم عندما تزوجت وعشت في لندن، وجدت مجلداً ضخماً لقصصه - مئة أو أكثر - في المكتبة المحلية. كانت الطريقة لقراءتها هي أن أقرأ الواحدة بعد الأخرى، مثل أكل حبات الفستق، كان من الواضح أن موباسان قد سمع حكايةً ما، أو فكرةً عرضية، أصبحت بذرة أو أصل قصة قصيرة. ولكن بدلاً من أن

يكتبها على دفتر، كما كان يفعل هينري جيمس، وأن يتأمل كيف يضعها في إطارِ «درامي»، من المحتمل أنه اندفع إلى البيت وكتبها في ساعتين أو ثلاث ساعات - ثم غادر لينضم إلى محظيته، أو إلى بعض الأصدقاء الذين يجلسون خارج مقهى على شارعٍ يحده صف أشجارٍ على جانبيه. النتيجة عادةً هي ممتازة، مثل لوحة رسمها رسَّام خبير.

مثلاً، قصة «في أمسية ربيعية»، برزت بوضوح من فكرة كم يجب أن يكون محزناً أن بعض النساء يقضين حياتهن دون زواج، ولا يجربن ممارسة الحب أو الجنس. إنه يبدأ بوصف ابني عم، جين وجاك، اللذين استمرا بعضهما مع بعض منذ الطفولة، واللذين يُتَوَقَّعُ أن يتزوجا. لا أحد منهما يشعر بأي عاطفة. ولكن في أحد الأيام سمعت جين أم جاك تقول إنها متأكدة أن الاثنين على وشك أن يقعا في حب أحدهما للآخر. واعتباراً من تلك اللحظة، يقول موباسان، بدأت جين تعبد جاك، ويحمر وجهها كلما دخل إلى الغرفة. فكرة موباسان عن كيف يستطيع الوعي الذاتي أن يخلق نوعاً من العاطفة المستنبتة في بيتٍ زجاجي مثل النباتات هي فكرة ذكية ومقنعة. إن اهتمام جين الجديد يلامس غرور جاك، ويبدأ جاك في حبها.

الخالة ليزون، أخت والديهما الأرملتين، هي امرأة صغيرة وهادئة لا ينتبه لها أحد.

وفي إحدى أمسيات الربيع، بعدما كانا يتمشيان على المرجة الندية، دخل جاك وجين المنزل، ليجدا الخالة ليزون في انتظارهما. لاحظ جاك أن حذاء جين مغطىً بالندى، وسألها بلطف، «أليس قدماك باردتين؟» عند هذا انفجرت الخالة ليزون باكيةً. وعندما أقنعها العاشقان أن تتكلم، تمتمت، «لم يقل لي أحد مثل هذا الكلام».

إلا أن هذه القصة تكشف أيضاً الغموض الأساسي عند موباسان. يمكن أن نقرأ انفجار الخالة بالبكاء على أنه تقدمة أو هدية مؤثرة إلى سيدة مسكينة من قبل كاتبٍ حسّاس ومتعاطف. ولكن القارئ يشك أيضاً أن القصة انبثقت من إحساس الكاتب الصحي بالإنجاز أو التحقيق، وهذا الإحساس هو في الحقيقة شكل مقنع من التهنئة الذاتية.

هذا في الحقيقة هو جوهر موباسان. يبدو أنه يكتب عن الشقاء الإنساني بموضوعية عالم نفسٍ من المريخ. كان الشقاء الإنساني يُعَذِّب دوستويفسكي؛ بينما يحلل موباسان هذا الشقاء سريرياً.

عندما نرى عنواناً مثل «قصة فتاة المزرعة»، يمكن أن نتأكد أنها تدور حول خيانة فتاة. هذا، في الحقيقة، هو صحيح، لكن يتعلق به شيء آخر. جين، فتاة المزرعة، تدع نفسها تُغوى أو تُغرى بناءً على وعدٍ بالزواج، من قبل عامل مزرعة؛ عندما تصبح حاملاً، يجدد وعده بالزواج، ثم يهرب. يولد الجنين قبل أوانه، لكنه يبقى على قيد الحياة. تتركه أمه جين مع بعض الجيران وتعود إلى عملها. الفلاح الأرمل الذي لا أطفال له، يخطبها، وعندما ترفض، يجبرها على الزواج منه. وأخيراً يتزوجان. ولكن جين لم تحمل، مما يؤدي بزوجها إلى الشعور بعدم الرضا والمرارة. وفي أحد الأيام، وبعد شجارٍ بينهما، ضربها؛ لم تعد تتحمل ذلك، وتعترف بأنها حامل. تندهش عندما تظهر ملامح السرور على وجهه؛ سيذهبان ليحضرا طفلها الذي تركته مع بعض الجيران، وسوف يتبناه. وهكذا تنتهي القصة والزوجة تعد لزوجها طبقاً من الحساء، بينما هو يتمشى ويقهقه راضياً.

وهكذا، هذه أول مرة يكون هناك نهاية سعيدة لقصة من قصص موباسان. يشعر المرء أن موباسان ليس مهتماً سواء أكانت نهاية القصة سعيدةً أو لا؛ ببساطة إنه مراقب، هو مصور يحب أن يلتقط صوراً للحياة اليومية.

لقد تأثر تولوستوي تأثراً عميقاً برواية موباسان، «حياة امرأة»، التي تبدو أيضاً صورةً متعاطفةً مع فتاة بريئة تحن إلى الحياة والحب. إنها تتزوج من أحد النبلاء، الذي يبدو لها نبيلاً وجميلاً، ثم تكتشف أنه بخيل ومخادع. يقتله رجل فاسق يُقَوّد على زوجته. الآن تعيش مكرّسةً حياتها لابنها. ولكن ابنها يثبت أنه ورث كل صفات والده السيئة، ويسبب لها ألماً مستمراً. وأخيراً تموت محطية ابنها تاركةً لها طفلةً صغيرة؛ تذهب فتاة خادمة لتحضر الطفلة الوليدة وتسلمها لها. تقبل المرأة وجه الوليدة متأثرةً بجيشان عاطفتها. تعلق الفتاة الخادمة، «الحياة في المطاف الأخير ليست جيدةً أو سيئةً كما تعتقد».

لكن تولستوي يجد كتب موباسان اللاحقة غير أخلاقية. رواية، «الصديق

الجميل»، تدور حول صحفي وسيمٍ معدم يحث مسيره إلى الثروة والمكان المرموق، بمصادقة الكاتب الواضحة. وفجأةً يتضح أن موباسان، مثل زولا، مهووس بالجنس، وبقدرة الذكر على الحصول على شعورٍ بالقوة عن طريق جعل النساء يقعن في حبه. موباسان هو «الخنزير» الشوفيني الذكر البدائي. الجنس يفتنه؛ في الحقيقة هو مجنون جنس. القصة بعد القصة، والرواية بعد الرواية – كلها تتحدث عن الإغواء. ولكنه أيضاً يبدو أنه يستمتع في عرض النساء اللاتي أخضعن للشقاء من قبل رجالٍ غير مخلصين، ويشك المرء في هذه الحالة أن هذا يزيد من إحساسه بسيادة الذكر. (كان موباسان رجلاً وسيماً، ورياضياً رائعاً، ومتهتكاً لا يمكن إصلاحه).

لكن على القارئ أن يعترف بأنه هو في أفضل حالاته عندما يصف أمور القلب وتناقضات الدافع الجنسي. قصته المسماة «المجهول» هي قصة كلاسيكية. (روجر ديز أنيت)، شاب من المدينة يتباهى بقدراته على إغواء النساء. إنه يصف كيف مر بجانب فتاة جميلة ملأته بشهوة محمومة. انقضت سنة قبل أن يراها ثانيةً، وتبعها إلى أن دخلت منزلاً. سأل البواب، لكن الرجل لا يعرف الفتاة التي يتكلم عنها.

وبعد ثمانية أشهر، وهو يسرع حول منعطف، اندفع نحوها كأنه طلقة مدفع ورمى نفسه عليها. وبعد أن اعتذر لها عن صدامه بها، بدأ يقول لها إنه أعجب بها منذ سنتين، وأمل أن يتعرف عليها. طلب منها الإذن بأن يمر عليها، وقد صعق عندما طلبت منه عنوانه قائلةً، «أعطني عنوانك. سوف أزورك».

لقد حافظت على وعدها وزارته بعد عدة أيام. بالكاد فرغا من تبادل بعض الكلمات عندما بدأ في خلع ملابسها. ثم تابعت هي خلع ملابسها بنفسها وهو يراقب. ولكن عندما أدارت ظهرها، رأى بقعةً من الشعر الأسود بين كتفيها. فكرة الساحرة من قصة ألف ليلة وليلة كان لها تأثير كبير عليه في تلك اللحظة لدرجة أن رغبته الجنسية تلاشت، «وعندما أتيت لأغني أغنية حبي، اكتشفت أنني فقدت صوتي». وعندما اتضح لها أن ديز أنيت عنّينٌ مؤقتاً، قالت ببرود، «لم يكن هناك معنى لأن تضعني في مثل هذا الإزعاج، أليس كذلك؟» ولبست ثيابها. بعد ذلك، رآها مرتين في الشارع، لكنها تجاهلت تحيته.

ما أراد موباسان إظهاره هنا هو الطبيعة العدوانية أساساً للدافع الجنسي الذكري. لقد حلم ديز أنيت لمدة سنتين بـ«المجهول»، الذي يملأه بالرغبة الجنسية الشاذة. لم تكن فتاةً جميلة، لكنها ممتلئة الجسم وقوية وكتلةٌ من الشعر الأسود، وظلَّ شاربٍ على شفتها. ولكن عندما وافقت على أن تذهب إلى بيته، الحلم بدأ سلفاً بالتلاشي؛ هذا سهل جداً. وعندما سمحت له، بعد تبادل ليس أكثر من عشرين كلمة، أن يبدأ في خلع ملابسها، يبدو هذا أيضاً سهلاً. وعند رؤيته لخصلة الشعر الأسود بين كتفيها، كان ما رآه كافياً ليقوِّض إرادة القوة التي حركت هواجسه وجعلته يعاني مما سماه «ستندال» الإخفاق التام - شكل من أشكال غثيان سارتر. يمكن كتابة مقالة كاملة عن معاني وتضمينات هذه القصة، لكن موباسان، ببراعة متناهية، يتركها تتكلم عن نفسها.

هناك قصة تسمى «الانتقام» أو «الثأر» تتعامل مع الطبيعة السخيفة للدافع الجنسي الذكري. «إم. دي. غاريل» يجلس على كنبة في فندق في مدينة كان ليرتاح، وهو يفكر بزوجته التي طلقها حديثاً، وفجأةً تثير اهتمامه لمحة امرأةٍ لها قوام رائع. ثم، عندما تمر، يدرك أنها زوجته. بدأ يشاغلها بالحديث؛ في البداية لم تشجعه، ثم بدأت تستمتع بالموقف. يطرح عليها السؤال الذي أرّقَهُ: ما إذا كانت مخلصةً له.

تعترف أنها لم تكن مخلصةً. في هذه الحالة، يقول، تدين له بالقبل المسروقة التي أعطتها لعشيقها. وعندما يناديها صوت زوجها، يهددها عشيقها أنه سيقدم نفسه، ويخبر الزوج عن خيانتها. (العشيق متأكد أن زوجها الحالي لم يكن حبيبها؛ وإلا - هو يفكر - لما كان تزوجها). أخيراً توافِقُ أن تقابلهُ بعد الغداء. ويجلس إم. دي. غاريل على كنبته ليرتاح، ويفكر أنه يفضل هذا الوضع الحالي على الوضع السابق - خاصةً أنه سمع زوجها يطلب حضورها بلهجة تملكية.

السخف واضح. لقد استحوذ عليها، لذلك فإن حقيقة أنه أصبح عشيقها لن تقدِّم أي كشفٍ جديد. إنها نفس الشخص؛ وهو أيضاً نفس الشخص؛ الذي تغير هو مجرد الظرف الجديد. وفي الظرف الجديد هو الخاطب الجديد، الذي يحاول أن يقنعها بأن تزني معه رغم كونها زوجة رجل آخر.

لا شيء يمكن أن يكشف بوضوحٍ أكثر من هذا أن الجنس يوجد بشكل كامل في العقل.

لكن موقف موباسان من الجنس ليس ساخراً بكامله. روايته المتأخرة، «قلبنا»، مع أنها فشلت فشلاً ذريعاً من الناحية الفنية، لكنها تتضمن قصةً رعويةً أو رومانتيكية. إنها قصة رجل أرمل غني وقع في حب مضيفة اجتماعية، على الرغم من تصميمه على ألا ينخرط في مثل هذه العلاقة. فإنها تهبه نفسها، ولكنه يصبح عبداً لها. وفي أحد الأيام، يقابل فتاةً تعمل خادمةً في فندقٍ ريفي، ويميل نحوها. وعندما رآها مرةً أخرى، لاحظ أنها شقية. تعترف له أن صاحب الفندق حاول أن يغويها، وأن هناك رجلين فاسقين يعاملانها كمومس. يقترح عليها أن تدخل في خدمته، ويعطيها نقوداً. أتت إلى بيته في اليوم التالي. لقد وجد أن وجودها في منزله مهدئاً، وفكرة حبه غير السعيد ومحظيته غير المخلصة لم تعد تؤرقه.

وفي أحد الأيام عندما كان تعباً ومكتئباً قرأت الفتاة له «مانون ليكو»، وشعر أنه تحسّن. استطاع أن يرى أن الفتاة تحبه، لكن لم يكن لديه أي نية في استغلالها - لأن هذا سيسبب مضاعفات كثيرة. ولكن في منتصف الليل، سمع ضجةً وانسل إلى الطابق السفلي. لقد كانت تضطجع عاريةً في الحمام، وقد تغلب عليه جمالها فركع على ركبتيه بجانبها. طوقته بذراعيها، وهكذا تبخر تصميمه السابق. (لقد انتُقِدت هذه القصة في النسخة الأمريكية).

ولكن القصة الرومانتيكية تنتهي عندما تأتي محظيته لتراه. لقد وافق على أن يعود إلى باريس. لقد أخبر الفتاة الخادمة أنه سيأخذها معه إلى باريس، وأنه سيضعها في شقتها الخاصة بها. وعندما ينتهي الكتاب، فإن القارئ يعلم أنها ستصبح شقيةً ثانيةً.

الشيء الواضح تماماً، في نهاية رواية «قلبنا»، هو أن موباسان قد فقد الإحساس بالتوجه. كان لا يزال يستطيع أن يقص قصةً جيدة، ولكن لا خاتمة لها. كانت روايته الأخيرة، «قوي كالموت»، عن رسام ناجح كان له علاقة حب مع زوجة رجل آخر لعدة سنوات. وفي أحد الأيام شعر الرسام أنه يحب ابنتها. إنه موقف ممتع، وفي أيام شبابه، كان من الممكن أن يحل

موباسان هذا الوضع بأن يجعل الرسام يغوي الفتاة، ثم يرينا النتائج. بدلاً من ذلك، يرينا الرسام يتحول إلى بائس وشقي باستمرار، ويشعر القارئ بالارتياح عندما يُقتَلُ بحادثٍ في الشارع. وتبدو الرواية كلها لا معنى لها.

واحد من المعاني الأساسية لهذا الكتاب هو استحالة التطور الفني من دون نوع ما من الفلسفة البناءة. يمكن أن يستمر الرسام في الرسم دون أي أفكار جديدة، لأن عليه أن يلاحظ الطبيعة فقط ويكرر ما فعله في الماضي. لكنه من غير الممكن للكاتب أن ينضج من دون أفكار جديدة. لذلك، فإن كاتباً مثل همينغوي، الذي فلسفته هي أساساً تشاؤمية، انقطع عن أي إمكانية للتطور.

وينطبق هذا الشيء على موباسان. لقد بدأ كمراقب فُتِن بالحياة لدرجة أنه قام بتصوير العديد من الصور الحية للناس والأحداث. ولكن اتضح له بعد وقتٍ قصير أن أمتع شيء له هو الإغواء - والفصول في رواية «قلبنا»، عن الفتاة الخادمة فيها جودة عالية من كتابة الرواية إلى درجة أنه يكاد يقنعنا أن هذا حقيقي.

لكن الإغواء هو مظهر من مظاهر الوهم. عندما يحب الإنسان، يشعر أن تملك الفتاة سيكون بمشيئة السماء. ولكن التطور الحقيقي الوحيد الذي يمكن أن يتلو التملك هو علاقة مُرضية. كان موباسان مهووساً بفكرة أن الذكر هو سلطان، وكل جنس الإناث عبارة عن حرم. ولكن على الرغم من أن الشذوذ الجنسي أو الاختلاط الجنسي ممتع، فما من إنسان عاقل يرغب في أن يكرس حياته له، مثلما لا يرغب أي شخص عاقل أن يكرس حياته للحفلات المختلطة - أو حتى للجري وراء المغامرات.

لكن موباسان ليس لديه أي شيء آخر ينشغل به. لشد النظر إلى عالم باريس الاجتماعي المتفسخ بشيء من الرضا، وحصل على إحساسه الوحيد بالمغامرة فقط من علاقات الحب وشؤونها. في مقدمة واحدة من أقل رواياته إمتاعاً، «بطرس وجين»، يشرح لنا نظريته المتعلقة بالأدب؛ إنه من المدرسة الطبيعية، وعمل المؤلف هو ببساطة أن يلاحظ ويسجِّل ما يراه. لكنه يعترف أيضاً أنه لا يؤمن بأي مبادئ فلسفية؛ وهو يرى الحياة بمرآة

الجبرية وأن القضاء والقدر لا يتركان أي هامشٍ لحرية الإنسان. لذلك، في التحليل الأخير، هو مجرد كاتب، ليس أكثر.

لا شيء في أعماله يروق لأولئك الذين يقرؤون ليوسعوا أفكارهم وآفاق تفكيرهم.

لقد أنقذ القدرُ موباسان من تحرره المتزايد من الوهم بابتلائه بالسيفيلس، الذي نقله إلى نفسه من مبغى (ماخور دعارة - المترجم)؛ وقد بدأ الجنون يصيبه عندما أصبح في الأربعين من عمره - وقصته، «الهورلا»، سرد مرعب لانحطاط عقل إنسان (لفقدانه عقله - المترجم) - وقد توفي بعد ثلاث سنوات.

## 24. ليونيد أندرييف

ما زلت أستطيع أن أقرأ قصص موباسان بمتعة. لا أستطيع أن أقول نفس الشيء عن كاتب آخر قد أُعجِبتُ به كثيراً في العشرينيات من عمري، ليونيد أندرييف. كان أندرييف واحداً من الأدباء الورثة لدوستويفسكي، لكن كان ينقصه إحساس دوستويفسكي العميق بالدين، وقد عوض عن هذا بنوع من التشاؤم البدائي الذي أكسب عمله قوةً كئيبةً معينة.

ولد أندرييف في البلدة الروسية أوريول في آب 1871. كان ابن موظف مدني وهو سليل أسرة أرستقراطية بولندية. كانت والدته تتمتع بخيال خصب وحيوي على الرغم من أميتها تقريباً. كانت تقص قصصاً رائعة. لقد أخذته إلى المسرح وشجَّعته على القراءة، وكان يحب «جول فيرن» و«فينيمور كووبر» و«ديكينز».

وفيما بعد، أصبح معروفاً بين زملائه الطلاب بـ«الدوق» - كان فخوراً ومترفعاً عن الصغائر، ولكن كان في بعض الأحيان يبدي معنويات عالية جداً وغير مألوفة. (هذا المزاج الجنوني المكتئب دعمه «شوبنهاور» وقوّى عضد النزعة - التي ورثها من والده - إلى تعاطي الكحول). ومثل الكثيرين من الروس، كان يقضي جزءاً من وقته مفكراً بمعنى الحياة (الشيء الذي جعلني أجده ممتعاً).

وفي مرحلة مبكرة، قرأ «شوبنهاور»، وتلميذه «إدوارد فون هارتمان»، مؤلف كتاب «فلسفة اللاوعي»، (الذي أعتبِرُهُ، لعدة أسبابٍ، عملاً أعظم من كتاب «العالم كإرادة ووهم»). لقد لاحظ «غوركي» في مقدمته لرواية أندرييف الوحيدة، «شاشكا جيكوليف» «تكتب واحدة من صديقاته

مخاطبةً صديقتها في مذكراتها عنه: «اعتاد أن يعذبنا... أنتِ تعتقدين فقط أن العالم موجود، بينما في الحقيقة هو فكرتكِ عنه - من الممكن أنكِ أنتِ لست موجودةً في الحقيقة - إنما أنتِ موجودة فقط في خيالي». بالتأكيد، كان أثرهما (شوبنهاور وهارتمان) أسوأ شيء قد يواجهه أندرييف في هذه المرحلة.

كان في السادسة عشرة فقط عندما قرر أن «يختبر قدره»، بلعبه نوعاً من الروليت الروسي. القصة نموذجية. إنه يصف كيف، وهو يسير خلف مجموعة من الأصدقاء الذين كانوا يغنُّون مبتهجين، «لماذا هم أحياء؟» وفي تلك اللحظة لمح قطاراً ماراً. بعض محركات القطارات المحلية ترتفع بضع بوصات عن السكة. لقد اضطجع أندرييف بين القضبان، مجازفاً بإمكانية سحقه أو بتره بشكل مريع. لقد فكر، «إذا بقيت حياً هذا يعني أن حياتي لها أهمية ما. وإذا سحقني القطار تحت عجلاته، سيعني هذا أن هذه هي رغبة السماء».

ولحسن الحظ، كان محرك القطار الذي مرّ عالياً عن السكة. لكن أندرييف فشل في أن يحافظ على وعده؛ بدلاً من أن يقرر أن السماء أشارت له بأن حياته مهمة، عاد بسرعة إلى تشاؤمه، وحاول فيما بعد أن يطلق النار على نفسه بمسدس مسبباً لنفسه عطلاً دائماً في قلبه. وقد طعن نفسه أيضاً أثناء حفلة طلاب صاخبة.

وقد وقع في حب طالبة كانت زميلته: ولسوء الحظ، كان لديها مسحة من العنف وتستمتع بتعذيبه. أصبح أندرييف مدركاً لقوة الجنس الطاغية. لكنه كان يميل، كما سنرى، إلى أن يعادل هذه القوة مع اللاعقلانية.

كان واحداً من الهواجس الرئيسية في قصصه الأولى الفشل في الاتصال بين البشر. في قصة «الكذبة»، يعذب الشك البطلَ بأن حبيبته ليست مخلصةً له. يحاول إقناعها بأن تعترف؛ لكنها تُصِرُّ على أنها مخلصة له. وأخيراً يقتلها في نوبة غضبٍ - ثم يدرك أنه الآن لا يمكنه أن يعرف الحقيقة. «لقد قتلت المرأة لكنني خَلَّدت الكذبة».

وفي قصة «الضحك»، طالب يقضي ساعتين ونصف الساعة منتظراً

حبيبته في الصقيع، يعرف فيما بعد أنها ذهبت إلى حفلة. يقرر عدد من الطلاب أن يتدافعوا على البوابة وأن يرتدوا أقنعة. ولكن القناع الوحيد الذي يبقى لهذا الطالب كان قناعاً صينياً خالياً من أي تعبير. يذهب الطالب إلى الحفلة مرتدياً هذا القناع. ولكن عندما تراه الفتاة، تنفجر ضاحكةً. وقد جعلتها كل محاولاته في أن يكسب قلبها تضحك أكثر.

في قصة «الصمت»، ابنة قسيس تصبح صامتةً ومكتئبة بعد عودتها من سان بيترسبرغ، ولا تجيب عن الأسئلة. وأخيراً تنتحر. تُصابُ والدتها بالشلل ولا تقوى على الكلام. يذهب القسيس إلى قبر ابنته ويحاول الإصغاء، آملاً أن يسمع صوتها، ولكن يقابل الصمت ثانيةً.

المشكلة في هذه القصص هي أنها تفتقر إلى أهمية أوسع. بطل قصة «الكذبة» هو بوضوح فتىً استهلكته الغيرة. هذا الشعور بالإحباط الشديد عندما تُنكَرُ المعرفة على صاحب الرغبة المتأجحة لمعرفة شيء ما هو شيء نموذجي عند الفتيان؛ كل طفل يعرف الشعور عندما يرفض شخصٌ ما أن يخبره سراً يريد معرفته. وعندما يكبر، يتعلم أن يستخف بعدم الكشف عن السر ويوجه أفكاره باتجاه آخر.

ينطبق نفس النقد على قصة «الضحك». نشعر أن القصة معضلة مصطنعة – كل ما على البطل أن يفعله هو أن ينزع القناع. صحيح أن من المفروض بالقصة أن تكون رمزيةً، أن أندريف يتكلم عن استحالة التواصل الحقيقي. ولكن حتى هذا ليس صحيحاً، نستطيع، بقليل من الجهد، أن نوصل أعمق أفكارنا أو مشاعرنا. ببساطة، أندريف يبالغ بمشكلة الاتصال.

وينطبق أيضاً على قصة «الصمت». ويبدو، مثل كل قصص أندريف، أن هذه القصة مبنية على قصة واقعية؛ ابنة قسيس في كنيسة أوريول المحلية انتحرت. لكن أندريف «شخصن»، (جعلها قصةً شخصيةً له) هذه القصة وحولها إلى رمز لإحساسه المراهق لعدم وجود التواصل.

وهناك مجموعة أخرى من قصص أندريف تعالج محاولة بعض الأشخاص الانسحاب من شقاء وصدمات الواقع، إلى حياة يشعرون فيها أنهم في مأواهم «هاربون من الحياة». في القصة الأولى، «بجانب النافذة»،

الشخص الرئيسي موظف مدني انسحب من الحياة. إنه يصل إلى إحساس بالطمأنينة بتضييق وعيه إلى حالة شبيهة بحالة المرضى في مصحة عقلية يقضون أيامهم محدِّقين بالتلفاز، حتى عندما يكون متوقفاً عن العمل. إنه يقلق بشدة عندما يبدأ عمال البناء بتغيير المنزل المقابل لنافذته، لأن هذا يعني أن روتينه المُنَوِّم قد انكسر.

إن أفضل تعبير عن استهزاء أندرييف بالذين «يُنكِرون الحياة»، هو قصة «الانتصار الكبير»، (الانتصار في لعبة ورق - المترجم) عن مجموعة من الناس الذين يجتمعون ليلعبوا الورق. إنهم لا يهتمون بعضهم ببعض كأفراد بل كلاعبي ورق. يحلم أحدهم أن يحقق انتصاراً كبيراً. وفي أحد الأيام، عندما كان أحدهم على وشك أن يستلم كرته الإضافي، تصيبه نوبة قلبية ويموت. يكشف شريكه الكرت ويجد أنه كرت المتفوق الأول. لكن اللاعب الذي مات لن يعرف أنه كان على وشك تحقيق طموحه في الحياة. من الواضح هنا أن أندرييف يهاجم أولئك الذين يديرون ظهورهم للحياة، الذين يضَيِّقون أحاسيسهم «ليتجنبوا المضاعفات». وهذا يشكل بوضوح الجزء الأكبر من الجنس البشري. إلا أن أندرييف لا يملك بديلاً آخر يقترحه.

أشهر قصة لأندرييف، «الجدار»، تبدو متشائمةً بشكل كلي. المشهد هو مستشفى جذام - الذي شعر أندرييف أنه أفضل رمز ملائم للعالم. أحد المجذومين يلح على الآخرين أن يقذفوا أنفسهم على الجدار العالي الذي يفصلهم عن العالم. يقومون برمي أنفسهم على الجدار، وتتكوم الأجساد على الجدار. إنهم يقلعون عن هذا أخيراً، مع أن المجذوم الذي بدأ العصيان يستمر في تحريضهم على تهديم الجدار إلى الأرض.

من الواضح أن أندرييف شعر أن الجدار ليس ببساطة رمزاً لإحباط الوجود البشري، ولكنه رمز نقائص وعدم تمام الطبيعة الإنسانية. حتى هكذا، تحدث القصة تأثيراً من اليأس. من الواضح أن المجذوم الذي حرض على العصيان يعتقد أنه إذا تكوم العديد من الأجساد، سيستطيعون في النهاية تسلق الجدار. لكن القارئ الواقعي يستطيع أن يرى أن الفكرة خرقاء - عندما يصبح هناك أجساد كافية عند أسفل الجدار، سيصبح من الصعب الاقتراب منه على أية حال. سيكونون عقلاء كي يبحثوا عن حبل أو سلَّم.

ويعبر أندريف ثانيةً عن تشاؤمه في واحدة من أقوى قصصه، «الهاوية». يسير طالبان مثاليان في الغابات ويناقشان الشعر والفلسفة. يهاجمهما ثلاثة أشخاص أشرار ويسقطون الرجل على الأرض دون وعي، ثم يغتصبون الفتاة. وعندما يستيقظ الرجل من غيبوبته، يجد الفتاة عاريةً وفاقدةَ الوعي. يحاول أن يغطيها، ثم يتغلب عليه شبقه الجنسي ويغتصبها هو نفسه.

لو كان الكاتب دي. إتش. لورانس، لاعتبر ما جرى للفتاة عبارة عن موعظة تتعلق بقوة الجنس، وقوة الرغبة الذكرية؛ لكن أندريف اعتبرها دليلاً على أن مُثُلَنا مزورة، وأننا من الداخل أكثر قليلاً من بشر متوحشين.

على أية حال، القصة التي كتبت في 1902، جعلت أندريف مشهوراً. كما فعلت القصة الأخرى، «في الضباب»، عن طالبٍ آخر شاب يثور على قيم الاحترام المتعلقة بأسرته. يذهب إلى مومس، ويمارس الجنس حتى يرتوي إلى درجة الإشباع. لكنه ينقل السيفيلس من المومس، الشيء الذي يملأه بالإحساس باقتراب مصيره المحتوم. وعندما يقابل مومساً أخرى، يرتكب جريمة قتلها، ثم ينتحر. هاتان القصتان خلقتا فضيحةً، وأصبح أندريف أشهر كاتبٍ شاب في روسيا.

إلا أننا نشعر، في كلتا القصتين، أن الرمزية مُختَرَعَة لتعبر عن شيء ليس بالضرورة حقيقياً. الطالب في قصة «في الضباب»، يشعر أنه مختنق في منزله المحترم، وهو يغامر وراء حدوده المريحة؛ النتيجة هي الدمار. ينطبق الشيء نفسه على قصة «الهاوية»، حيث ترمز الغابات إلى العالم الخطير والمتوحش القائم وراء حدود قيم الاحترام. (المواجهة مع مومسين تقوي الرمزية). إن جزاء المغامرة في هذا العالم كارثة. لكن في قصة «الانتصار الكبير» وقصة «بجانب النافذة»، هاجم أندريف الناس الذين يفضلون أن يعيشوا في حدودٍ ضيقة. كما يبدو، لقد كان غير قادر على فهم تداعيات قصصه. ولاحظت زينيدة هيبيوس، زوجة الروائي ميريزكوفسكي، أن أندريف غير قادر على التعامل مع هذه المشاكل التي يثيرها في أعماله.

في العقد التالي، حقق أندريف نجاحات كثيرة أخرى، وخاصةً في المسرح. وحققت روايته عن الحرب الروسية اليابانية، «الضحكة الحمراء»،

التي كتبها في تسعة أيام، أكثر المبيعات. وقد كسبت مسرحياته مثل «حياة الإنسان»، و«الأقنعة السوداء»، ثروةً طائلة. هاتان المسرحيتان كلتاهما، كما يوحي عنوانهما، رمزيتان. وتعود الثانية إلى المغزى المبكر القائل إن معظم الناس هم عبارة عن أقنعة، قد شُوِّهَ وزُوِّرَ الذين يرتدونها نتيجة اتصالهم بالعالم الخارجي (نسخة من كتاب سارتر «الجحيم»، الذي يقول فيه «الجحيم هي الناس الآخرون»).

كان أندريف حساساً تجاه هجوم النقاد الذي جلبه له نجاحه. لقد بَنَى فيلّا في فنلندا ليست بعيدةً عن سينت بيترسبرغ، وانتقل إليها في 1908. وقد كتب هناك الرواية القصيرة، «السبعة الذين شُنِقوا»، عن تنفيذ حكم الإعدام بستة ثوار وقاتل. إنها تشبه قصص المواعظ التي تستند إلى ملاحظة «د. جونسون» أنه، «عندما سيُشنَقُ إنسان ما خلال أسبوعين، فهذا يركز عقله بشكل عجيب»، وهذه القصة عبارة عن حجرة أندريف الصغيرة الخاصة حيث تَوَصَّلَ إلى التفاؤل. وعندما واجه الثوارُ الموت، تعلموا كيف يتسامون عليه بالتدريج. أحدهم، المثقف «ويرنر»، الذي يشعر باستهزاء عميق للبشر، يرى نوعاً من الرؤيا في زنزانته: «على جانبٍ رأى الحياة، وعلى الجانب الآخر رأى الموت؛ وكانا يتلألآن مثل بحرين عميقين وجميلين». بدت الأمور كأن أندريف بدأ أخيراً يرى الحياة بكُلِّيتها (من كل جوانبها - المترجم).

ولكن - كما رأينا غالباً - الكاتب الذي وجهة نظره بالحياة وبالعالم في جوهرها متشائمة يجد من الصعب عليه أن يتطور. لقد كتب عدة أعمال أخرى ناجحة - مثل مسرحية «الأقنعة السوداء»، و«الشخص الذي أُهين»، عن مثقفٍ بعيدٍ عن الأوهام. إنه يختار أن يكون مهرج سيرك، ولكن يبدو أن عمله (عمل أندريف) هو ملاحظة الوقت. وهو يحس أنه ليس لديه أي شيء آخر ليقوله.

هذا واضح من خلال روايته الطويلة الوحيدة، «ساشكا جيغوليف» (1911). لم يُجَرِّب الرواية المطولة إلا نادراً - ويعود السبب إلى أنه، كما يلاحظ غوركي، كان يكره عمل الكتابة. ولكن في «ساشكا جيغوليف»، يبدو أنه أخذ نفساً عميقاً وقرر أن يحاول كتابة صورة مطولة لإنسان ثوري - مثل الشخص الذي صوره في قصة «الظلام».

الاسم الحقيقي لِـ«ساشكا» هو «ساشكا (أليكساندر) بوغودين»، وهو ابن جنرال. لقد وجهه والده إلى الجيش، ولكن عندما توفي بنوبة قلبية، سارعت والدته في سحبه من الكلية العسكرية. لقد ذهبت الأسرة بمن فيهم أخت ساشكا الصغرى ليعيشوا في بلدة روسية صغيرة، في منزل مريح، جعلته الأم نظيفاً دائماً. كانت الأم نصف يونانية، وقد أخبرنا أندرييف أنها كانت تتمتع بمزاجٍ يحب كل شيء جميل.

لقد جعلها زواجها من الجنرال بائسةً. كان سكّيراً، وعندما يسكر، يصبح فظاً وغبياً. لقد ضربها مرةً على بطنها وهي في الشهر السابع من حملها، وفقدت المولود على إثر هذه الضربة. انفصل الاثنان، ثم أمضى الجنرال عدة سنوات سكّيراً وزير نساء. وأخيراً توسل إلى زوجته أن تسمح له بالرجوع إلى البيت، بعد أن وعدها بالإقلاع عن الشراب. لقد حافظ على وعده، ورُزِقا بساشكا ولينا. وقد اعترف بأنه يكرهها وهو على فراش الموت «بسبب ما فعلته له»، - من الواضح أنه ترك الشراب.

لقد تركزت كل آمالها على الإنسان الجدي، ساشكا، على الرغم من أنه لم يكن موهوباً كأخته. لكنه امتلك ضميراً اجتماعياً، وعندما نشبت الحرب الروسية اليابانية في 1904، وبّخ والدته لأنها سحبته من الكلية العسكرية.

كانت روسيا تعاني من الغليان بعد الهزيمة، ونشبت ثورات صغيرة على نطاقٍ ضيق في العديد من أنحاء البلاد. أخمدت هذه الثورات بعنف من قبل السلطات. وعندما علم ساشكا أن الحاكم المحلي، تيليبنيف، الذي أمر بتنفيذ حكم الإعدام بالعديد من الثوار، كان صديقاً حميماً لوالده ووالدته، فكر باغتياله. لقد وضع خطته أمام إحدى اللجان الثورية، لكنهم لم يقبلوا منه. أحد أعضاء اللجنة، كوليسنيكوف، فرح منه ومن خطته وأصبح الاثنان صديقين. قرر ساشكا أخيراً أن يستعمل جزءاً مما أورثه إياه والده لشراء سلاحٍ ما، وليقود مجموعةً من الفلاحين. وكانت موهبته الحقيقية الوحيدة هي المثالية والقدرة على القيادة، وقد قرر أن يضعهما في خدمة المضطهدين.

يتعامل القسم الثاني من الرواية مع ساشكا - الآن ساشكا جيغوليف -

كقائدٍ ثوري. واعتباراً من هذه النقطة - حيث بدأ العمل - تتكسر الرواية إلى قطع صغيرة. لقد أطلق ساشكا النار على موظفٍ من موظفي سكة الحديد خلال إحدى السرقات، وأدرك أنه أصبح قاتلاً. ثم يُقال للقارئ، «في الفترة القصيرة التي لا تتجاوز الشهر، قامت عصابة ساشكا بعددٍ من السرقات الناجحة والهجمات؛ لقد نهبوا البريد، وقد قُتِل في الحادث سائقٌ مهمل وشرطيأن»، ثم يخبرنا الكاتب أن ساشكا أصبح لصاً خرافياً وقاتلاً - مع أن مسؤوليته، بسبب استعمال زعيمي عصابتين أخريين اسمه - لم تكن واضحةً.

لقد حرقوا منازل ملاك أراض؛ وقام الفلاحون بنهبها ثم شربوا نخب ما فعلوه. وقتل في الحادث عدد من أفراد العصابة. وقد أدرك ساشكا أخيراً أن كل هذا القتل والتخريب لا معنى له. وهجره تابعوه واحداً بعد الآخر. وعندما حرق الباقون من عصابته حقل ذرة، من أجل الاستمتاع بمنظر الحريق فقط، بدا أنه استيقظ من نومه، وحدَّث نفسه متسائلاً، «لمصلحة مَن ضحَّيتُ بنقاوتي واستمتاعي بشبابي وبحب والدتي وبروحي الخالدة؟ من باستطاعته وبرغبته، يتجرأ أن يسامحني على جرائم القتل والتخريب والسرقة...؟»، وعندما انتحر واحد من العصابة - من الواضح أنه أدرك عدم جدوى ما يقوم به، مثلما أدرك هو - قرر أن يرجع ليرى والدته وأخته، آملاً أن مذاق حياته القديمة يمكن أن يملأ خواءه الداخلي. لم يجدهما. لقد غادرتا المنزل. ويدرك ساشكا أنه لا مكان له يذهب إليه.

في المشهد التالي، قتله أندريف. حتى إنه لم يصف موته - يخبرنا بتجرد أن أحد أفراد الشرطة قتله عندما داهموا الكهف الذي كان مكان سكناه مع من تبقّى من عصابته. أشار إلى جثته أحد معارفه فقط. ويختم أندريف مُنذراً: «ساشكا بوغودين، شاب نبيل وحزين، مات موتاً كريهاً ومعيباً مقدراً عليه من قبل الذين عاشوا من قبله وأثقلوا روسيا بشرورهم وخطاياهم»، ونرى في الخاتمة أم ساشكا وأخته تعيشان حياةً منعزلة عن الآخرين وحزينتين، مثل خادمتين عجوزين، بينما ترفض والدته أن تصدق موته وتقول إنه ارتحل إلى أمريكا.

الرواية مبنية على حياة رجل عصابة يسمى «ساشكا السيميناريان»، الذي

أصبح قائداً ثورياً. ولكنها تبدو لا معنى لها. ربما هذه هي المسألة – أن أحلام ساشكا بإهداء نقائه للحركة الثورية – مبنية على عدم النضج والوهم، وأن الواقع قد تركه خالياً ومنهكاً أخلاقياً. أو ربما، كما يقترح غوركي، أن الرواية عن الخطأ في محاربة الشر بالشر. كان من الممكن أن تكون هذه الفكرة موضوع رواية قوية، لكن فشل أندرييف في إمتاع القارئ بصبغ كل الرواية باللاجدوى. ساشكا جيغوليف هي إشارة أو دليل على إفلاس أندرييف الفني.

بالرجوع إلى الخلف، من الممكن أن نرى أن المثلب الرئيسي على أندرييف هو أنه غير قادر على التفكير. لقد عاش حياة عاطفية، ونادراً ما قرأ الكتب. وكان أيضاً، مثل والده، مدمناً كحولياً، وكانت تنتابه نوبات من الاكتئاب والشعور بالذنب. يصف غوركي كيف أن أندرييف كان يشرب الكحول طوال الليل في أول حياته في سينت بيترسبرغ، ويستمتع باحتضان المومس التي يجدها.

قرأت أندرييف قبل ثلاثين سنة. ولكن بعد أن أعدت قراءته الآن، يجب أن أعترف أن لأعماله قوة ما. ويعود هذا إلى حقيقة أنه كان يكتب عفوياً أو تلقائياً، من بديهته، وتقول قصصه أكثر مما هو واع لما تقول.

قصة «الهاوية»، هي مثال على ما أقول. كان أندرييف يشعر أنه يكتب عن «الوحش في الإنسان»، المتوحش الذي يختبئ وراء واجهة من الثقافة والإنسانية. ولكن القصة نجحت في نقل قضية أعظم بكثير. عندما يركع الطالب بجانب جثة «زينيدة»، يدرك أنه غير قادر على استيعاب رعب ما حدث. ثم، عندما يهزها ويحاول أن يعيدها إلى الحياة، يفهم لماذا، حالما يبدأ الجسم العاري والساخن بإثارته. وعندما يقبلها، يفسح المجال لرغبته، ويرمي نفسه فوقها.

كل إنسانٍ ذكر يمكنه أن يفهم كيف يكون هذا ممكناً. الفتاة الجميلة تبدو أنها تحوي سر الكون؛ يريد الذكر أن يعرفها بأكمل المعاني – ليس مجرد جسمها، ولكن ما هو الصابون ومعجون الأسنان اللذان تستعملهما، وكيف تنشف شعرها، وطعام الفطور الذي تأكله. هذا ما شعر به «فاوست» عندما

رأى «غريتشين» لأول مرة - إحساس بأنها «الأنثى الأبدية». لذلك عندما يغتصب نيموفيتسكي زينيدة، هو لا يطلق العنان لشبقه فقط، ولكنه يحاول أن يقبض على حلم. إلا أن جزءاً آخر منا، العقل التحليلي، يقول لنا إن هذا الحلم هراء. لو تزوج نيموفيتسكي زينيدة، لأدرك بسرعة أنها ليست تجسيداً للأنثى الأبدية - ببساطة هي فتاة جميلة وعادية وفي السابعة عشرة من عمرها. مثل «شارل بوفاري»، سوف يستمر في الاستمتاع بالجنس، ولكن كنوع من الحلوى بعد الغداء.

في الحقيقة، عندما يُجبر الرجلُ على ممارسة الجنس بينما قواه في حالة هبوط، تتوقف الأعضاء الجنسية الأنثوية عن كونها مغريةً بشكل دائم؛ ويُعامَلُ الفرج كمجرد فتحة، مثل أي فتحة أخرى في الجسم.

إثارة نيموفيتسكي الجنسية العنيفة تثير السؤال: أيهما حقيقي؟ هل الجنس هو وهم؟ أم هو بالفعل يقدم وعداً ما بالاقتراب من سر الكون؟

دون شك، لو سُئل أندرييف لأجاب أن الجنس هو وهم. كواحدٍ من المعجبين بشوبنهاور وهارت مان، كان يشعر أن الحياة تخدعنا دائماً.

يبدو لي أن هذا هو خطأ خطير ومريع، مثل اعتقاد سارتر وويليام جيمس أن «الغثيان»، حقيقي أكثر من السعادة.

صحيح أن الإثارة الجنسية هي نوع من الحمى، وأن «الإنسان بعد الجماع يشعر بالحزن». ولكننا إذا فحصنا الإثارة الجنسية عن كثب، بعيون عالم الظواهر أو الظاهرات، نستطيع أن نرى أنه كلما أُثِرنا جنسياً، ذُكِّرنا بأشياء أخرى مرتبطة بالجنس. الجنس هو أساساً متشابك التداخلات مع أشياء كثيرة. في حالة إثارة جنسية شديدة، يبدو أننا نفيض بذكريات متعلقة بكل شيءٍ أثارنا منذ أن أصبحنا واعين جنسياً.

الآن إنني أرى في هذه الحالة نفس الظاهرة بالضبط التي أمر بها عندما يمتلئ رأسي بالأفكار، وأريد أن أندفع إلى آلتي الكاتبة وأسكبها على الورق. إنني في نفس الوقت مدرك لمجموعة من الأشياء التي أريد قولها، وأنا مُجبرٌ على أن أحاول إقناعها أن تصطف واحدةً خلف الأخرى وتنتظر دورها. وذلك الترتيب هو بالتأكيد ليس وهماً.

يحدث الشيء نفسه عندما نشرع في عطلة ما. نمتلئ بإحساس من التوقع العام وليس الخاص. نشعر أن كل شيء سيكون ممتعاً ومثيراً. في الحقيقة نحن نرى الحياة «بمنظار الطائر» وليس «بمنظار الدودة».

أندريف يلتقط هذا في رواية «السبعة الذين شُنِقوا»، عندما يرى ويرنر حلمه. «أصبحت أفكاره مهتزةً أكثر فأكثر. بدا له أن ألسنة لهبٍ تتحركُ في رأسه، محاولةً الهروب من دماغه لتنير المسافة المعتمة. وأخيراً اندفعت ألسنة اللهب إلى الأمام، وأضيء الأفق بشكل ساطع».

وهكذا يبدو واضحاً تماماً أن هناك معنىً حيوياً لا يكون الجنس فيه وهماً، ولكن لمحةً من واقع أو حقيقة أوسع. إنها تلعب دوراً حاسماً في إثارة شعورنا بالإرادة والهدف.

الآن بدا لي واضحاً أننا نملك نوعين من الإرادة. عندما أُجبِرُ نفسي على أن أنجز عملاً روتينياً، لأنني ببساطة أعرف أن علي أن أقوم به، أستدعي نوعاً من الإرادة الفيزيائية (الجسدية)، التي لها قوة حصان الجر، وليست مدفوعةً بالقيام بهذا العمل مثل الحصان.

ومن الناحية الأخرى، عندما أمتلئ بإحساس من الإثارة، أدفع بنفسي إلى النشاط بحماس يأتي من نوع آخر من الإرادة؛ إرادة مبنية على الشعور بالمعنى والهدف. بالمقارنة، هذا الشعور، مع الإرادة الفيزيائية، يمكن أن يُسَمَّى الإرادة الروحية. ولكنني أفَضِّلُ دائماً تعبيراً مألوفاً. تُطلَقُ الرصاصة عندما يُشعَلُ المتَفجِّرُ في الحشوة (الفشكة). لكن هذا المتفجِّر يُولَعُ من قبل غطاء صغير من مادة متفجرة تسمَّى الحامض الزئبقي، الذي يُضرَب بالمطرقة (الزنبرك). المتفجر، مثل الإرادة الفيزيائية، لها قوة كبيرة، لكن من الصعب إشعالها. إذا أشعلناها بعود ثقاب، فإنها تشتعل فقط. لذلك أشير إلى هذه الإرادة الهادفة على أنها إرادة الحامض الزئبقي (المفجّر) المُفَجِّرَة.

الآن المشكلة بالنسبة للبشر هي أن إحساسهم بالمعنى والهدف يمكن أن يتآكل. كل واحد يعرف ما معنى أن نشعر بالتعب بعد نزهة طويلة، ثم نُذَكَّرَ أننا اقتربنا من البيت، فنشعر بالطاقة القوية. هذا لأن الإرادة المُفجِّرة قد طرقت

بالإحساس بالحقيقة أو الواقع. لقد حدث نفس الشيء لبطل «بروست» في رواية «طريق البطة»، عندما تذوق الكعكة المبللة بالشاي وأفعِمَ بالسرور.

لو استطاع البشر تحريض الإرادة التفجيرية كلما شعروا بضرورة ذلك، لأصبحوا بشراً مثاليين أو آلهة. إنه بالضبط لأن الإرادة التحريضية (التفجيرية) التي يمكن أن نسميها أيضاً الإرادة الحقيقية، تنام بسهولة ولذلك يَضجَرُ الناس بسهولة ويُهزَمون.

عندما نجرب هذه «الإرادة الحقيقية»، فإننا نجرب إحساساً بالطاقة والتفاؤل. هذه الإرادة متصلة بالتفاؤل دائماً. ولهذا فإن الكتّاب الذين فلسفتهم متشائمة في الأساس، يجدون من الصعوبة أن يتطوروا.

معظم الكتاب الروس العظام - مع بعض الاستثناءات النادرة - كانوا عرضة لنوبات من الاكتئاب والملل. كان هذا ممكناً ألّا يحدث أو ألّا يكون مهماً لو أن كتّاباً مثل تولستوي ودوستويفسكي شعروا بوجود معنى أعمق للوجود الإنساني. لكن أندرييف كان يصيبه اكتئاب جنوني - لقد كتب، «استيقظت اليوم بمزاجٍ من السرور والراحة، ولكن بعد مرور ساعتين شعرت بأنني أتعس إنسانٍ في العالم». ومثل معظم الذين يعانون من الاكتئاب الجنوني، كان يعتقد أن الاكتئاب أخبره حقيقة الحياة. وهذا يعني أن الإرادة الحقيقية، الإرادة التحريضية أو التفجيرية، لا نصيب لها في أن تعمل.

كان أندرييف مفعماً بالأمل في الحرب العالمية الأولى (1914)؛ رآها بدايةً جديدةً للحضارة. وقد قبل وظيفةً في مجلس إدارة جريدة جديدة في 1916، «الإرادة الروسية»، التي كانت أساساً تابعةً للحكومة وممولةً من قبل بنكيين ألمان. رفض مكسيم غوركي، صديقه القديم، الانضمام للجريدة، وقد سبب انضمام أندرييف العداوة بين أعضاء مجلس الإدارة. إلا أن أندرييف، من الناحية الأخرى، كان مسروراً بالانضمام. شعر أن مخاوفه المالية انتهت، وأنه في موقعه الجديد القوي، يستطيع أن يرد على بعض نقاده.

لكن الثورة الأولى، ثورة شباط 1917 في روسيا فاجأت الصحيفة، وقد رحب أندرييف بها كبداية جديدة. الثورة البولشفية في أكتوبر 1917 حطمت آماله - وحطمت سمعته أيضاً. الأسياد الجدد لروسيا لم يكن لديهم الوقت

لمثل هذا الرمزي المتشائم، ولم يُسمَح بأي مكوس أو ضرائب على الحدود الروسية الفنلندية، لذلك هو وأسرته ضربهم الفقر. وكان حلفاؤه الجدد من رجال البنوك ورجال الأعمال الذين طُرِدوا من روسيا، والذين كرهوا الثورة. هؤلاء الناس لا يفهمون من هو أندرييف، وربما اعتبروا أعماله من دون قيمة؛ الآن هم حلفاؤه في القتال ضد البلشفية. وأندرييف، شاعراً بالضياع وفقدان المكان، بذل أقصى جهده في دوره غير الملائم كرجل دعاية وإعلام ضد البلشفية.

لكنه اهترأ في السابعة والأربعين. وقد أضعفت قلبه محاولته الانتحار، وصارت صحته تتهاوى. أفسح المجال للسوداوية والتشاؤم، مع أنه كان يسكن في منزل خشبي على سفح جبل، ويطل المنزل على بحيرة جميلة، وقد توفي إثر نوبة قلبية في 12 أيلول، 1919. وقد أزعجت نفسها بعض الجرائد الروسية في الإعلان عن وفاته. الرجل الذي أحدث زوبعةً في الأدب الروسي في أوائل القرن ذهب إلى النسيان.



# 25. ميخائيل أرتسيباشيف

ميخائيل أرتسيباشيف هو أقل إمتاعاً من أندرييف، ولكن قصته، كحالة تاريخية، هي أكثر سحراً من أندرييف. لمدة قصيرة، بين 1907 وبداية الحرب العالمية الثانية، كانا أشهر كاتبين روسيين - وأكثر من كتب عنهم النقاد - ثم غاصا كلاهما في النسيان.

وقعت على آرتسيباشيف، في 1956، عندما اكتشفت روايته «سانين»، في محل بيع كتب مستعملة. وجدتها عملاً متميزاً، - ممتعاً ومسلياً ومتحدياً ومليئاً بالأفكار، وفيها نكهة من تحطيم الأفكار والمعتقدات البالية ذَكَّرَتني بِشو.

«فلاديمير سانين»، شاب كان طالباً، وقد شارك في نشاطٍ ثوري، ثم عاد إلى بلدته - واحدة من البلدات الروسية الصغيرة حيث، كما يقول بي. دجي. ودهاوس، لا شيء يحدث أبداً حتى الصفحة 500 عندما ينتحر الفلاح الروسي. والدته امرأة تقليدية غبية تنقصها الحيوية؛ كان لها علاقات حب عندما كانت شابة صغيرة، ولكن كل ذلك صار وراء ظهرها الآن، وتحاول أن تنساه. لكن ابنتها، ليدا، الجميلة والحيوية، التي لها العديد من المعجبين، بمن فيهم الضابط الفارغ الرأس، (سارودين)، وطبيب لطيف وطيب المعشر يُدعى «نوفيكوف». ويجد سانين نفسُهُ أختَه جذابةً جنسياً.

مثل إحدى شخصيات مسرحية شو، «السلاح والإنسان»، سانين، هو رجل فَرِحٌ وعملي وواقعي، وهو لا يطيق كل أشكال النفاق والمثالية الرومانتيكية. إنه مثل كابتين بلنتشلي، عند شو.

لقد سمحت ليدا للضابط سارودين أن يُغويها، لكنه يقل اهتمامه بها

بعد فترة قصيرة. وعندما تجد نفسها حاملاً، تفكر بالانتحار. ولكن أخاها، الذي يكتشف سرها، يعتقد أنها مجنونة. لماذا يجب أن تخجل من أن تنجب طفلاً؟ سانين يخبر الطبيب نوفيكوف بحمل أخته. يفرح سانين كثيراً عندما يبدي نوفيكوف الرغبة في الزواج منها. يترك سانين أخته ليدا مع نوفيكوف ثم يعود بعد قليل ليجدهما متفقين على الزواج.

وعندما يأتي سارودين إلى منزل سانين، يتصرف سانين معه بخشونة وعدم احترام وينصحه بأن يترك البلدة. يغضب سارودين غضباً شديداً ويرسل بعض مرؤوسيه ليخبروا سانين أنه يريد مبارزته. سانين يرفض العرض بابتهاج؛ ربما يقتل سارودين، أو يمكن أن يقتله سارودين، ولا يريد أن يخاطر بإحدى النتيجتين. يسبب هذا الرفض صدمةً لزملاء سارودين الضباط ويستهزئون بسانين، لكنه لا يبالي باستهزائهم.

عندما يقترب سارودين من سانين في حديقة عامة، حاملاً عصا الضابط، لا ينتظر ضربة سارودين؛ إنه يمسك به على أنفه بقوة شديدة لدرجة أن سارودين وقع على يديه ورجليه على الأرض.

ينهار عالم سارودين فجأةً ويتحطم؛ لقد أُذِلَّ في مكانٍ عام من قبل رجل يرفض أن يتصرف كضابط وكإنسانٍ محترم؛ لقد جُنَّ بهذا الإذلال، وأطلق النار على رأسه.

وفي مشهد نموذجي آخر، يذهب سانين وصديقه إيفانوف يوماً في نزهة على ضفة النهر. يسمعان أصوات نساء، ويدركان أن مجموعة من الفتيات يسبحن في النهر. وعندما يقترح سانين أن ينزلا ويسترقا النظر، يخجل إيفانوف ويبدي اعتراضه. يسأله سانين بدهشة، «هل تعني أنك لا ترغب أن تراهُنَّ؟»، ويجيبه إيفانوف مدافعاً لماذا يجب أن يختبئا – لماذا لا يراقبانهن علناً. ويجيب سانين دون خجل، «لأن في التخفي متعة، إنه شيء مثير».

يتابع قائلاً لإيفانوف إذا كان منظر النساء العاريات لا يثير رغبته الجنسية، إذن يستحق أن يسمى طاهراً، دون شك. لكن إذا كان يشعر بهذه الرغبات الطبيعية ويحاول أن يكبتها، إذن هو منافق. (الرواية مليئة بهذا النوع من المنطق الضبابي). بعد ذلك يذهبان ويتجسسان على الفتيات، ويريان

معلمة مدرسة جميلة تدعى «سينا»، التي يحبها صديقهما «يوري»، واقفةً هناك عارية. لقد أعجبا بجمالها، ويهربان بسرعة. من الواضح أن كل مغزى ذلك هو أن يوضح الكاتب عندما يريد سانين أن يفعل شيئاً ما، يفعله بشكل طبيعي مثل طفل أو حيوان، غير مبال بمسائل الأخلاق. وفيما بعد يشدد الكاتب على حيوية سانين الحيوانية، عندما تدركهما عاصفة، ويمد ذراعيه ويصرخ مبتهجاً.

وفي جزءٍ لاحق من الرواية، يجذِّف سانين سينا في النهر على ضوء القمر. تجده جذاباً، وعندما يقفان ليغيرا مكانيهما، تتعثر بين ذراعيه، وعمداً تُطَوِّل الملامسة بينها وبينه. يستغل سانين الفرصة، وعلى الرغم من مقاومتها، يغتصبها؛ إنها تقاوم ثم تستسلم.

وفي اليوم التالي، ترتعب مما فعلته. وعندما يزورها سانين تطرده من بيتها. لكنه يتوسل إليها ألا تحمل له أي ضغينة - وتضيف أنها إن قدمت مثل تلك السعادة التي قدمتها له، سيكون رجلاً محظوظاً. وفجأةً تقرر سينا أن تنظر إلى الجانب الجيد من المسألة - ما حدث قد حدث، إنه يوم جميل، ولا يزالان يريان بعضهما جذّابين. للحظة، ترى العالم مثلما يراه - كشيء بسيطٍ وجميل، يقبّلان بعضهما «كأخٍ وأخت»، وبعدما يذهب، تضطجع على العشب وتفكر أن بعض الأشياء ربما من الأفضل أن تُنسى.

الشيء المُتَضَمَّن هو أن موقف سانين البسيط والصحي من الحياة يمكن أن يلاقي استجابةً له عند الآخرين.

في الحقيقة أن يوري موزع العواطف؛ صحيح أنه يحب سينا ويتوق إلى امتلاكها، لكنه ليس متأكداً من أنه يريد أن يتزوجها ويستقر ويصبح زوجاً وأباً. ونتيجة عذاب صراع التناقضات في داخله، يقدم على الانتحار. ويخطئ سانين خطأً شنيعاً بحق المشيِّعين عندما يقول في مأتمه، «فقد العالم مغفَّلاً».

وفي نهاية الرواية، يقرر سانين أن يغادر البلدة، لكنه يجد القطار المزدحم بالركاب لا يطاق. وبينما يأخذه النعاس قليلاً، يصحو على صوت تاجر فظ يسيء معاملة زوجته؛ يناديه سانين ويُعَيِّره بأنه وحش، ثم يذهب إلى منصة

القطار باشمئزاز. ينبلج الفجر، ومع تباطؤ القطار، يقفز منه، ثم يذهب عبر الحقول ليقابل الشمس.

إن سبب نجاح سانين واضح. على العكس من الكثير من الروايات الروسية، للرواية جو مفتوح وصحي. ونصيحة المؤلف «آرتسيباشيف» في «افعل ما تريد» أتت بالضبط في الوقت المناسب، عندما كان الشباب الروس يجتازون مُعادِلَ الثورة الجنسية. لقد أصبحت، طبقاً لـ«تاريخ الأدب الروسي»، لمؤلفه «ميرسكي»، إنجيل كل مراهقٍ روسي، والعديد من طالبات المدارس سرن حسب نصيحة سانين ورمين كل العوائق المتعلقة بالجنس.

لقد تُرجمت الرواية إلى عدة لغات، بما فيها اليابانية، وجعلت «آرتسيباشيف» من أشهر الكتاب الروس الشباب. كان في الخامسة والعشرين عندما كتبها؛ كان عليها أن تنتظر ثلاث سنوات أخرى، حتى بعد ثورة 1905، قبل أن يسمح الرقيب الحكومي بنشرها. ولكن حتى في هذا التأجيل، كان آرتسيباشيف محظوظاً؛ صار العالم في 1907 جاهزاً لاستقبالها.

يجب أن أعترف أن قراءة سانين، بعد أن اكتشفتها قبل ثلاثين سنة أو أكثر، لم تعد تترك في نفسي الأثر الذي تركته آنذاك. إنه واضح الآن أن «آرتسيباشيف»، كان مهووساً بالجنس وتنتابه الهواجس المتعلقة به، وأن لديه الرغبة العادية الموجودة عند الشباب الذكور لإغواء كل بنت في العالم، وأنه في الخامسة والعشرين، لم يكن يرى أي سببٍ يمنعه من ذلك. وكان أيضاً روسياً بكل معنى الكلمة وبمسحة من الكآبة، وكان وريثاً لدوستويفسكي، وعلى الرغم من «سانين»، كان لديه نزعة روسية غريبة لتعذيب النفس. لقد انتحر «أبله» دوستويفسكي على خلفية أنه إذا لم يكن الله موجوداً، إذن هو نفسه يجب أن يكون الإله، ويجب أن يُثبِتَ ذلك بتحمل المسؤولية عن موته. وقد اعتبر آرتسيباشيف هذا الشكل من عذاب الذات سخيفاً. لذلك اخترع سانين النيتشاوي (نسبةً إلى نيتشه)، (بينما كان مهتماً باستبعاد نيتشه كمؤلفٍ لا يُقرأ)، الذي يصرح أن الأخلاق البورجوازية هي هراء.

بالمقارنة مع معظم الروايات الروسية، رواية «سانين»، هي مثل نسمة الهواء المنعشة. لكن الفحص المتبصر يثير كل أنواع الشكوك. من الواضح

أن «فلاديمير سانين»، هو محاولة آرتسيباشيف لخلق بطل مثالي - قوي ومعافى وذكي وذي بصيرة نافذة. لكن هذه الصفات تظهر فقط بالمقارنة مع نقائص الناس الذين حوله. ماذا سيعمل سانين عندما يغادر البلدة الصغيرة ويواجه العالم؟ هل سوف يكتب الكتب مثل خالقه (المؤلف)؟ إذا كان الأمر هكذا، عمّ ستدافع هذه الكتب، ومن وماذا ستؤيّد بالإضافة إلى الحرية الجنسية؟ بينما يبدو أنه يعرف كل الأجوبة، فإن سانين، في الحقيقة، يترك معظم هذه الأسئلة معلقةً في الهواء.

حالما نبدأ في مساءلة وجهة نظر سانين عن الحياة، حالما نسأل عما يدافع فعلياً، وعما يمثل، ندرك عيوبه كمخلوقٍ إنساني. هناك مشهد يسأله فيه صديقه «سولوفيتشيك»، الذي يؤمن بالسلم الاجتماعي، «افرض أن رجلاً لا يرى طريقه واضحاً، لكنه دائماً يفكر ويقلق لأن كل شيء يحيّره ويربكه ويخيفه - قل لي، أليس من الأفضل له أن يموت؟» ويجيبه سانين بتجرد، «أنت رجل ميت، وبالنسبة للإنسان الميت، أفضل مكانٍ هو القبر. الوداع». إنه يخرج، وسولوفيتشيك يقتل نفسه. ولكن هل كان سولوفيتشيك بالفعل «رجلاً ميتاً؟» بالتأكيد كان كل ما احتاج أن يعرفه هو أن قليلاً من الشجاعة والتصميم يمكن أن يحلا معظم المشاكل. وبدت صراحة سانين فجأةً أنها مثل رأي ويليام جيمس بها «عميً ما في البشر».

نشعر نفس الشعور فيما يخص تعليق سانين أثناء جنازة يوري، «فقد العالم غبياً»، هل هو نفسه مخلوق بشري خارق لكي يكون مبرراً له أن يتخذ موقفاً فجاً وفظاً؟ ربما كان يوري غبياً. ولكن هل سانين هو إنسان مثالي له الحق في أن يلعن الآخرين؟

نشعر أن آرتسيباشيف كان مقرراً سلفاً أن يكون في جانب بطله عن طريق وضعه في أرضية من الناس الوسط (ليسوا أفذاذاً ولا مغفلين)، لذلك يبدو عملاقاً بين أقزام. ولكن كيف سيكون كفؤاً للعيش في العالم الأرحب؟ هذا سؤال كان يمكن أن يجيب عليه فقط تكملة ما عن سانين، أو أحد التابعين له. لكن آرتسيباشيف لم يكتب أي تكملة. في الحقيقة، روايته التالية يجب أن تكون قد أدهشت المجموعات المتحمسة من مناصري سانين الشباب الذين تشكلوا في كل أنحاء روسيا.

رواية «المليونير» (1910) هي عمل عَدَمي، رسالته هي أن المليونير لا أصدقاء له لأن كل واحد يريد شيئاً ما منه. ويبدو آرتسيباشيف أنه، منذ «سانين»، مر بتجربة تَخَلّص من الأوهام ضعضعته ودَمّرَت إيمانه بالإنسانية؛ يبدو أن النجاح ملأه بنوع من الغضب الكئيب والنكِد والمتشائم.

في بداية الرواية، بطلها «ميشوريف» يجلس في مطعم مع مارية، الجميلة، التي سرقها من زوجها - وهو رجل جيد وذو أخلاق طيبة وقد كان من أصدقاء ميشوريف. ولكن الآن، وهي بحوزته، تغير حبه الشديد لها إلى «كره باردٍ ولا يمكن تفسيره». اللهجة ليست متنافرةً مع رواية «آلداوس هاكسلي»، «المسألة المضادة»، - يشعر المرء أن المؤلف يَغُصُّ بنكده وسوء طبعه، ويكره كل واحدٍ يكتب عنه.

إن رواية «المليونير»، هي سجل لتخلص ميشوريف من الأوهام المتعلقة بالبشرية بشكل متزايد. إنه يتخاصم مع مارية ويعود إلى المصنع الذي يملكه هو وأخوه. العمال، الذين تُساءُ معاملتهم، يهددون بالإضراب من أجل زيادة في أجورهم بنسبة ثلاثين بالمئة. عندما سمع العمال نبأ انتحار ميشوريف، الذي كان نبأً كاذباً، لم يصدقوا. كانوا يحبونه ويثقون به. لقد واجه حشد المضربين وأكد لهم أنه سيفعل كل ما يلبي مطالبهم. ثم اجتمع مع أخيه ومدير المصنع اللذين أكدا له أنه سيكون رفع الأجور بهذه النسبة شيئاً مدمراً، وأخيراً أقنعا ميشوريف برفعها عشرة بالمئة. وعندما فعل ذلك، صاح العمال مندّدين ومستهزئين بهذه الزيادة في أجورهم وهاجموه أخيراً. ثم أدرك ميشوريف أنه كان يخادع نفسه عندما تخيّل أن العمال يحبونه. مثل أي شخص آخر، كانوا وراء ما يستطيعون أن يأخذوا منه.

بعد ضربه من قبل العمال، نادى رجلاً كان دائماً صديقاً مخلصاً له، وشاعراً مشهوراً. قال له الشاعر بالفم الملآن إنه ليس له الحق في توقعه أن العمال يحبونه؛ إنه عدوهم الطبيعي، لأنه يعيش على استغلاله لهم. ولكن عندما سأل ميشوريف ما إذا كان قتلُهُم له يمكن تبريره، لو حصل، حاول الشاعر أن يستعمل كلماته - لقد تذكر أنه يحتاج إلى مساعدة ميشوريف في تمويل مجلة جديدة. ومرةً أخرى تنكشف بعض الأوهام عند ميشوريف. تلك الليلة، ينتحر بالقفز من سفينة بخارية.

هذه الخاتمة تحبط القارئ. بالله ماذا حدث لِسانين نيتشه الذي يقول نعم؟ هناك بعض الإشارات التي يقدمها عمل آرتسيباشيف السابق، مع الأخذ بعين الاعتبار أن أهم كاتبين تأثر آرتسيباشيف بهما هما تولستوي ودوستويفسكي. ويمكن أن يُرى تأثيرهما في رواية قصيرة سابقة، «موت لاند». إيفان لاند (ذُكِرَ في «سانين») هو رجل قديس بشكل طبيعي، هو محاولة آرتسيباشيف لخلق نوع من الأمير «ميشكين». إنه متأسف جداً من أجل العمال المحليين فهو يعطي كل ماله، مثيراً غضب عائلته. تتأثر فتاة جميلة بهذا العمل الطيب وتترك الفنان الذي يريدها أن تعلق نفسها بِلاند؛ ولكن عندما يدرك لاند أنها تتوقع حباً جسدياً أو شهوانياً، يُصدَمُ ويشعر بالحرج، ثم تكرهه الفتاة. وأخيراً، عندما كان يرغب في زيارة صديق على فراش الموت بسبب السل، يطلب من قسيس يعرفه أن يقرضه بعض النقود؛ لكن القسيس يعتبر صديق لاند كافراً وملحداً ويرفض طلبه. بينما ينطلق لاند في زيارته واثقاً بالله ومن دون نقود، ويسقط مريضاً ويموت في الغابة.

يبدو أن مغزى الرواية هو أن لاند، على الرغم من كل قداسته، هو رجل مغفل. لو لم يعط كل ماله، لما مات. يبدو أن آرتسيباشيف يقول إن الفضيلة الحقيقية تبدأ بغريزة المحافظة على الذات. وهذا التفسير يبدو أنه مدعومٌ بنص من رواية سانين، عندما يعترف سانين أنه فشل في أن يرد بالمثل على ضرب أحد الطلاب له لأنه كان واقفاً بالقرب منه. لكنه قرر بعد وقت قصير أن ذلك كان «انتصاراً أخلاقياً كاذباً». وعند أول ملاحظة هازئة من الطالب، ضربه سانين حتى فقد الوعي. شعر سانين أنه أدار ظهره للقيم الأخلاقية الكاذبة - وقد صرح أن حياة لاند هي «حياة مسكينة وبائسة»، وأنه «شحاذٌ باختياره». وموقف «آرتسيباشيف من القداسة مشكوك فيه مثل موقف أناتول فرانس».

وهكذا نظرياً، على الأقل، يبدو أن آرتسيباشيف تقدم من تواضع دوستويفسكي إلى الاعتماد النيتشوي (نسبةً إلى نيتشه) على الذات. ومع هذا، كما رأينا، فإن فلاديمير سانين بعيد جداً عن أن يكون إنساناً - يمكن أن يشعر العديد من القراء أنه يعاني من نوع ما من العمى الأخلاقي. فوق كل

شيء، يريد المرء أن يعرف ماذا ينوي سانين أن يفعل بعد هذا، كيف ينوي أن يطبّق نظرياته على حياته المستقبلية، وآرتسيباشيف غير قادر على الإجابة.

من الواضح أن آرتسيباشيف، مثل معاصره دي. إتش. لورانس، شعر أن الجنس هو إحدى أهم وسائل تحقيق الإنسان لذاته. لكن أعماله لا تحتوي على أيّ مثال على علاقة جنسية قد حققت الذات أو أثبتت وجود الذات لأي من الطرفين. فعندما أقنع أحد أبطاله الذكور امرأةً بخلع ثيابها، كان رد فعله المباشر هو كرهه لها.

تقدم أول قصة لِآرتسيباشيف، «الباشا تومانوف» (1901)، دليلاً آخر على الخطأ الذي صاحب عمله. إنها عن تلميذ مدرسة يفشل في اختباراته، ويفكر في الانتحار، وبدلاً من ذلك يطلق النار على مدير المدرسة من مسدس. وفي ملاحظة من مذكراته، يشرح آرتسيباشيف أن الرصاصة انطلقت من «حدثٍ فعليّ ومن كرهي للمدارس التي أصبحت قديمة الطراز وأحيلت إلى التقاعد». لم يوافق الرقيب على نشر القصة، لأنه يسمح بالنشر فقط للأعمال التي تبدي النظام التعليمي نظاماً ناجحاً. ولكن بينما كان من الممكن أن نفهم أن وصول طالب مدرسة إلى درجة من اليأس جعلته ينتحر أو يقتل مدير مدرسته، من الصعب أن نشعر أن القصة تقول شيئاً ما له معنى. متكلماً عن الباشا أنه أضاع سبع سنوات من المدرسة، يعترف الكاتب أن السبب، «كان الكسل...»، صحيح أنه ينتقد النظام التعليمي الروسي مبيناً أن مديري المدارس يعتبرون «حشو» رأس التلميذ بالمعلومات هو جوهر التعليم، ولكن لم يكن هناك أي شيء يمنع الباشا من قضاء سبع سنوات ليحصل على التعليم الذي لا يحتاج إلى هذه الفترة الطويلة. الحقيقة العارية هي أن الباشا يلوم النظام التعليمي على شيء هو خطأه وليس خطيئة النظام – وأنه في ذلك، يكشف عن نقطة ضعفٍ أساسية عند آرتسيباشيف: نوع من كونه قد أُفسِدَ في تربيته، الرغبة في أن يتصرف كما يشاء.

على الرغم من رأي النقاد الروس، فإن آرتسيباشيف هو، دون شك، كاتب جاد. مَثّل دور التلميذ المخلص لدوستويفسكي، يريد أن يعلم ما هي الحياة، لماذا يعاني البشر، وماذا يمكن أن نأمل فعله إزاء ذلك. لكن الجواب

الذي يقترحه في رواية «سانين»، هو: افعل ما تحب، ارفض كل الالتزامات الاجتماعية والناس الآخرين. من اللافت أن هذا الموقف شبيه بافعل ما تريد الذي كان القول المأثور للمنجم أو الساحر «آليستر كراولي»، الذي دمَّر فساده وأنانيته حياة العديد من الناس. وسانين يسلك هذا الطريق.

وهكذا، يجب ألا نندهش لفشل رواية «سانين»، في تقديم الأرضية لآرتسيباشيف لتقدم أكثر. ذلك لأن بطلها مُقفَلٌ عليه في ذاتيته، ولا شيء يمكن أن يفعله. وفي نفس الوقت، «كان جي. كي. هيوزمانز» يرسل بطله دورتال في رحلة روحية بدأت بعبادة الشيطان في رواية «الجدار»، وانتهت بقبول دورتال، بالروحانية المسيحية في رواية «الراهب». ولكن من غير الممكن أن نتصور سانين يقوم برحلة مشابهة، لأنه يعتقد أنه حلَّ مشاكله مسبقاً باعتناقه «لا أخلاقيةً» شبيهةً لتلك التي وعظنا بها «أندريه جيد». المسألة أن هذا الحل يبدو نوعاً من الطريق المسدود.

لقد كتب آرتسيباشيف رواية «سانين»، في 1903؛ وكان الحدث الرئيسي التالي هو ثورة 1905، بكل عنفها ووحشيتها. بالنسبة لآرتسيباشيف، يمكن أن تكون هذه التجربة معادلةً لاقتراب تنفيذ حكم الإعدام في «ميدان سيميونوفسكي». كتب قصص الثورة، التي جلبت له أول طعمٍ للشهرة. كانت هذه القصص مليئة بالعنف والرعب. ولكن على العكس من دوستويفسكي، لم يُرسَل آرتسيباشيف إلى المنفى. وقد حوله نشر «سانين» إلى زعيمٍ أدبي. وأصبح، بالنسبة لجيل الشباب الروس خليطاً من جيل الطفيليين وجيل الشباب الغاضبين.

إلا أنه أصبح الزعيم الذي لا يستطيع حل مشاكله. لم يكن قادراً على قبول نوع ما من الحل الديني أو الصوفي أو حتى العملي. ولهذا رواية «المليونير» تعكس سخريةً جديدة وتعباً. قبل أن يقفز سانين من القطار في نهاية الرواية يفكر، «لكم هو الإنسان تافه وجدير بالازدراء». رواية «المليونير» ببساطة استكشافٌ لذلك المغزى السلبي. لا تزال الأرضية جميلة – كان آرتسيباشيف قد بدأ حياته كرسام، ويمكن أن نرى ذلك في وصفه: «وصول القارب البخاري المسائي قد أعلِنَ عنه عبر الخليج بالأنوار المنعكسة على الماء في الظلام كأنها أكاليل من الزهور اللامعة». لكن شخصياته الرئيسية

جميعاً تبدو كأنها تشعر أن الحياة قاسية ولا معنى لها؛ بالنسبة لِـ«ميشوريف»، يبدو أنه ليس أكثر من طفل مدلل يعاني من سوء الهضم. وتحول الرجل الشاب الغاضب إلى «ساموريل بيكيت»، الروسي.

ينطبق هذا بالتأكيد على رواية آرتسيباشيف، الأخيرة، «حد الانكسار»، التي هي ربما أكثر رواية نيهليستية (عدمية) كتبت حتى الآن. إنها تتكلم عن وباء انتحار في بلدة صغيرة، ويكشف المقطع الأول عن توعك آرتسيباشيف الروحي: «هذه البلدة الصغيرة تضطجع في السهل الواسع، ووراء أطرافها، وراء الهواء المتموج للريف البعيد، تقبع الأعماق اللامحسوسة للغابات الباسقة والسماء البعيدة اللامبالية. كان من السهل هنا أن ندرك غرور وعدم جدوى حفنة من الناس الذين عاشوا وعانوا وماتوا في هذا المكان».

كان ممكناً أن يقول له (لآرتسيباشيف) «هينري جيمس»، هذا لا يمكن الدفاع عنه فنياً. عمل الروائي هو أن يقدم للقارئ، وليس أن يخبر القارئ بماذا يجب أن يشعر. «البلدة الصغيرة كانت محترقةً؛ استمرت الحياة - هادئةً وميتةً وموحشة». أو فيما بعد، «لم يكن هناك تغيير في هذا المنظر الطبيعي الرمادي المقفر طوال اليوم. انهمر المطر دون توقف؛ كل شيء - الأرض والسماء والغابات والقرى وطيور الغراب المحلِّقة والفلاحون الرماديون المبللو الثياب في المحطات المهجورة على جانب الطريق والذين يحدقون بفراغ وينتظرون قدوم القطار بفارغ الصبر - بدا كل هذا غارقاً في كآبةٍ قاسية وحزينة».

الذي يحدث واضح تماماً. لقد أقلع آرتسيباشيف عما يشبه حتى الموضوعية - عن كونه «ظواهراتياً» (يؤمن بعلم الظواهر - المترجم) - وهو يسمح لعواطفه السلبية أن تفيض في النص.

معظم الشخصيات في «حد الانكسار»، تعاني من الضجر. في البداية نشارك الطالب الصغير، «تيكيش»، في أفكاره: «البلدة الصغيرة كانت محترقةً بالحرارة؛ استمرت الحياة العادية - هادئةً وميتةً وموحشة... لقد حُصِرَ في هذه الحفرة مسبقاً لمدة سنتين، منفياً من المدينة، ولا فكرة لديه عن متى سيهرب، وقد كره ذلك بكل ما أوتي من قوة. في مكان ما أو آخر، يُصهَر ملايين الناس المفعمين بفرح المعركة، والممتلئين بالألم والنشوة،

والمدمرين بالعواصف التي لا حصر لها - لكن هنا! كأن لم يسمع أحد كلمةً عالية، ولم ير وجهاً مشرقاً، منذ بداية العالم..».

نستطيع أن نرى أن آرتسيباشيف يعاني من الضجر والتعاسة، وأنه، مثل طفل يشعر أن ضجره هو حقيقة مطلقة تنطبق على كل العالم. إنه يشبه في هذا هيوزمانز، صاحب رواية «عكس اتجاه الشعر»، ولكن موقفه سلبي وذاتي أكثر من موقف هيوزمانز. إنه يحاول أن يقنعنا، أمام المنطق الواضح، أن رؤية الحياة والوجود الإنساني بعيني الدودة هي الشيء الحقيقي، وأن رؤيتها بعيني الطائر مزورة وكاذبة وليست حقيقية. وواضح أنه لا يمكن لأي شخص لديه القليل من البديهة أن يقبل هذا بسبب أن مجال رؤية الطائر أوسع بكثير من مجال رؤية الدودة.

«تيكيش»، هو معلم أطفال التاجر «تريغوليف»، الذي يدفع له أجراً ضئيلاً. بعد الدرس، أخت الأطفال الكبرى، «ليزا»، شقراء جميلة في السابعة عشرة، تسأل المعلم إذا كان يعرف الرسام «دشينيف»، ويجيبها أن هذا الرسام له سمعة «دون جوان» - حاولت طالبة مدرسة أن تقتل نفسها من أجله، وأنه هجر محظيته التي حملت منه. تشعر ليزا بالسعادة، ويحس القارئ أنها ستصبح الضحية الثانية لِدشينيف. ولأن آرتسيباشيف لا يُسِرّه شيء أكثر من الكلام عن الإغواء، نستطيع أن نتأكد أنه لن يخيّب ظننا.

يقدمنا الكاتب أيضاً إلى «د. أرنولدي»، رجل سمين ضخم يشرب الفودكا ظهراً، لكن لديه تعاطف عميق مع الناس - حيث إن مرضاه هم غالباً على فراش الموت.

بالإضافة إلى «دشينيف» المنهمك في مغازلة النساء، هناك شخصيتان رئيسيتان أخريان في الكتاب: الصناعي «أربوسوف» ومهندسه «نوموف». يحب «أربوسوف» فتاةً تدعى «نينا»، التي سمحت لنفسها أن يُغويها «دشينيف»؛ الآن «أربوسوف» ممتلئ بالكآبة الروسية، ويبدو أنه عازم على أن يشرب الخمر حتى يموت. يقف نوموف منفصلاً عن الشخصيات الأخرى كناطقٍ باسم المؤلف. مثل شوبنهاور، وصل نوموف إلى النتيجة التي تقول إن حياة الإنسان وهم، وأن كل جهد لا نفع منه.

«يبدو لي من غير الطبيعي أن الإنسانية، بعد أن أقنعتها التجربة المريرة، أن الحياة في أعمق مسائلها الجوهرية غير سعيدة، ولم تصل بعد إلى النتيجة القائلة إن الموت هو أفضل علاج لإنهاء هذه التضحية غير المفيدة واللانهائية مرةً واحدةً وإلى الأبد. لماذا تعتقد أن أكثر شيء طبيعي للإنسان هو أن يعيش؟... إرادة الحياة - أنا لا أفهم هذا. هل رأيت حياةً سعيدةً في حياتك؟»

إنه يشرح لنا أن هدفه هو أن يحاول تدمير وهم الحياة عند البشر. (تدمير الحياة لأنها وهم - المترجم).

في وقت مبكر من الرواية، دشينيف يُغوي ليزا وتحمل منه. حالما يملكها، تضجر منه، ويتوق إلى أن تتركه. تُقَبِّلُ ليزا المتعودة على الخضوع يدَه، وتنظر إليه كأنها تعبده. كان دشينيف مهتماً من قبل بامرأة أخرى، ممثلة جميلة أتت إلى البلدة لتواسي ممثلةً مشهورةً على فراش الموت. (آرتسيباشيف يُنَقِّطُ الكتاب بميتات عديدة {مثلما يستعمل أي كاتبٍ علامات التنقيط والترقيم - المترجم} ليشدد على أهمية الفكرة التي يتكلم عنها وهي أن الحياة لا جدوى منها). وأخيراً تخضع ليزا له عندما يفقد صبره ويضيق ذرعاً برفضها الماكر الخضوع له، ثم يطرحها على الأرض ويضربها بالسوط. تهرب معه إلى موسكو. لكنها، على العكس من محظيّاته الأخريات، حساسة جداً للوقوع في حبه (لفرط حساسيتها، لم تستطع أن تحبه المترجم). رفضها الاستسلام هو بداية انهيار دشينيف.

تُغرِق ليزا نفسها. ثم يطلق ضابط اسمه «كروز» النار على رأسه أمام غرفة تَغُصّ بالناس. ضابط آخر، «ترينيف» يقتل نفسه لأن علاقته بزوجته متأرجحة عاطفياً. موظف مدني يدعى «ريسكوف» يقتل نفسه لأنه لم يحقق طموحاته الأدبية. دشينيف يقتل نفسه بعد أن يعترف للدكتور «أرنولدي» أنه حتى هوايته المفضّلة إغواء النساء أفشلته ولم يعد قادراً عليها. «لقد سمعت نفس الكلمات، خبرت نفس المداعبات من عشر نساء. الباقي لم يكن إلا ضجراً وشقاءً وكرهاً. أصبحت روحي موحشة وقاحلة، وقد بددت عاطفتي على الأشياء التافهة». وبعد أن أقنع «أربوسوف» بأن يعود إلى «نينا»، يطلق النار على نفسه.

المشهد الذي يتلو هذا هو من دون شك أكثر مشهدٍ غير مقنع في الكتاب؛ نينا وأربوسوف يتصالحان ويحملها إلى السرير ويملكها. وبشكل حتمي، يجرب أربوسوف نفس الكره مثل كل الذكور عند آرتسيباشيف. «انتهى كل شيء. الذي كافح من أجله حتى الآن... قد حدث... اشمئزاز مجنون وغير مفهوم أشبع وأتخم كل كيانه. لم يشعر بالسرور ولا البهجة ولا العاطفة – لا شيء ماعدا التعب والكره، والرغبة الشديدة بتركها... كان غير مفهومٍ له أنه يجب عليه أن يقاسي ويكره ويحب إلى هذه الدرجة من الحدة من هذه الومضة المؤقتة من تلبية الغريزة، التي لم يبقَ بعدها أي شيء..».

وفجأةً، نستطيع أن نرى بوضوح تام ما الخطأ – ليس ببساطة في أربوسوف، ولكن في خالقه. هذا هو «الوهم الجنسي»، في أكثر مظاهره انعداماً للمعنى أو لا معقوليةً (إذا صح التعبير). يرتئي آرتسيباشيف أن الوقوع في حب امرأة هو أن تملكها جنسياً، وأن تملكها معناه مجرد الحصول على الاتصال الجنسي بها. حتى أندرييف عرف أفضل من هذا؛ الراوي في رواية «الكذبة» مجنون من غيرته لأنه يعتقد أن عشيقته أعطت نفسها لرجل آخر؛ على الأقل يعرف أن ملكية جسد المرأة جزء صغير فقط من ملكيتها. آرتسيباشيف، مثل دي. إتش. لورانس، يبدو أنه يشعر أن الجنس يجب أن يكون عملاً له معنى روحي غير ظاهر للحواس، وأنه إذا فشل في الوصول إلى هذا المستوى، إذن فهو خداع. يبدو أنه وراء هذا الفهم القائل إن كونك تحب يتضمن شيئاً أكثر بكثير من القيام بالاتصال الجنسي، وإن اثنين يحبان بعضهما بعضاً يمكن أن يكونا راضيين تماماً بعد ممارسة الجنس.

وهكذا، المشهد بين أربوسوف ونينا هو ببساطة غير مقنع؛ نشعر – كما في مشاهد معينة عند «غراهام غرين» الذي يشبهه آرتسيباشيف في عدة أشياء – أنه كله مقصود به أن يقنع القارئ بوحشية الحياة، وأنه يحاول أن يقنعنا بشيء ما هو ببساطة ليس صحيحاً.

رواية «حد الانكسار»، تنتهي بانتحار الطالب الصغير «تيكيش»: «اخترق الغرفة ضوء يميل إلى الزرقة؛ نظر باستحياء وبعينين شاحبتين في كل زاوية. ثم توقف الثلج عن السقوط بالتدريج. كل شيء كان مغطىً بالثلج، شديد البياض ونقياً، وكانت الأرض ملفوفةً به. وقفت الأشجار بسكون في

الحديقة، ويعتلي أغصانها خطوط من الثلج. وغرفة تيكيش كانت أيضاً ساكنةً وباردة. كانت الجدران العارية قاسيةً وفارغة، وكانت تنظر إلى الصمت المقلق الذي يحيط به. كان الطالب الصغير معلقاً من علاقة على الجدار، بجانب معطفه القصير، وكان أمامه على أرض الغرفة نعلاه القديمان الباليان».

لا يوجد أي سجل يشير إلى كيف استُقبِلَت رواية «حد الانكسار»، ولكن حيّاها النقاد بالعداء. لم يكتب آرتسيباشيف أي روايات أخرى في الست عشرة سنة المتبقية من حياته – في الحقيقة، من المستحيل أن نرى كيف كان بإمكانه كتابة أي رواية أخرى. بدلاً من ذلك، لقد كرَّس نفسه لكتابة المسرحيات المتشائمة بشكل وحشي مثل مسرحيات أندرييف. وقد مُنِعَت أعماله من النشر بعد ثورة 1917، ونفاه البلاشفة في 1923 وقد قضى السنوات الأخيرة من حياته يكتب مقالات نَكِدة ضدهم. وتوفي في 1927 عن عمرٍ ناهز التسع والأربعين سنةً. ومنذ ذلك التاريخ نُسِيَ ونسيت أعماله بشكل كامل. لقد استبعده الأمير ميرسكي في كتابه «تاريخ الأدب الروسي» قائلاً إنه كان، إجمالاً، «قصةً غريبةً مثيرةً للأسف»، بينما قال ماركسلونيم في مجلة «الأدب الروسي» – 1900 – 1917، إن «هذا الكاتب الذي كان من الدرجة الثانية قدم لنا مجرد اهتمامٍ تاريخي».

لكنني أرغب في أن أعلق على هذا. صحيح أن آرتسيباشيف هو، في التحليل الأخير غير مُرضٍ. لكن وضعه كان نموذج العديد من الكتاب في القرن العشرين، من أندرييف إلى بيكيت، ولكنه يحتاج إلى دراسة أكثر.

كان آرتسيباشيف مخلصاً في رغبته بفهم حياة الإنسان، وفهم أفضل طريقة ليعيشها. نصدق رغبته هذه لأنه كان من تلاميذ تولستوي ودوستويفسكي. إلا أنه أحياناً أخطأ الهدف. كيف حدث ذلك؟

لقد شعر أن واحداً من الدلائل على معنى الحياة – دليل كان قد فشل تولستوي ودوستويفسكي أن يكونا عادلين في النظرة إليه – هو الجنس. هنا، كما قلت سابقاً، إنه يشبه دي. إتش. لورانس. بالنسبة لآرتسيباشيف، كما هو بالنسبة للورانس، نشوة الاتصال الجنسي تبدو أنها تقدم دليلاً حيوياً

على تكثيف أو تشديد الوعي الإنساني. المشكلة هي أنها تندفع مارةً بسرعة كقطارٍ مندفعٍ نحو المحطة، لذلك لا نستطيع قراءة الاسم على الإشارة. ولكن لا أحدَ يشك أن المحطة لها اسم، وأن اسمها ليس وهماً.

وصل آرتسيباشيف إلى الاستنتاج غير المنطقي القائل، بالنسبة للجنس، إن المحطة لا اسم لها. يمكننا أن نرى ذلك في وصف دشينيف الطويل لمسرات الوقوع في الحب. يصر على أن متعة الجنس هي أكبر بكثير من امتلاك المرأة. يقول إنها تتألف من الشعور المثير أن المرأة التي كانت لا يمكن لمسها وغريباً لا يمكن الحصول عليه، تسلّم نفسها بالتدريج إلى أن تفتح روحها لحبيبها. ولكن على الرغم من السحر، يقول آرتسيباشيف، فإن إكمال الاتصال الجنسي أو البناء في المرأة هو خيبة أمل.

وبتعبير آخر، الجنس يعني القوة. عندما تستسلم المرأة، يشعر الذكر أن الحياة نفسها قد استسلمت لجهوده، مبرهناً أنه ليس، في المطاف الأخير، الوسط من الناس، وليس «مخلوق الصدفة»، أو الرياضة التي يقوم بها قدرنا. الجنس يجعلنا نشعر أنه نستطيع أن ننجح وأن نربح.

إلا أن مجرد الربح الجنسي ليس مُرضِياً أو ملبياً لكل ما يؤمل منه. الجنس مهم ولكن ليس تلك الأهمية التي لا بد منها. بيولوجياً، غرض الجنس هو ضمان استمرارية السلالة (الجنس البشري)، وتزويد كلا الشريكين بالمساعد والرفيق ليشاركهما حياتهما. شخصيات آرتسيباشيف - من الطالب يوري في رواية سانين إلى دشينيف في رواية حد الانكسار - تشعر أن الاستقرار مع امرأة واحدة هو إضاعة مخيفة لإمكانيات الحياة. وبالنسبة لآرتسيباشيف، نحس أن المشكلة الحقيقية هي أنه لم يجرب أي إحساس قوي بالغرض أو الهدف بمعزلٍ عن الجنس. ككاتب أفكار، لقد بدأ بالتساؤل ما هي الحياة، وماذا يجب أن نفعل بوقتنا على الأرض. ولكنه وصل بسرعة إلى النتيجة القائلة إن الحياة لا معنى لها، الشيء الذي جرده أو حرمه من الغرض أو الهدف الفني ومن إمكانية التطور. مثل شوبنهاور بعد كتاب «العالم كإرادة وفكرة»، لم يبق عنده أي شيءٍ يقوله.

يبدو لي أن آرتسيباشيف فشل في إدراك النقطة الجوهرية. إنه كان يعاني

من «المغالطة السلبية»، فكرة أن المخلوقات البشرية هي، كما يقول سارتر، شيء «طارئ»، - أو، كما يقول كامو، طارئ لا معقول. هؤلاء الكتاب يشعرون أن الوعي تحت رحمة الظروف. لقد فشلوا في تَفَهّم ما قصده هاسرل عندما قال إن الوعي هو عمدي أو متعمد.

عندما أدخل إلى غرفة دافئة بعد أن أكون في الخارج تحت البرد، يسرني الدفء. كذلك يفعل الأكل عندما أكون جائعاً، وشرب الماء عندما أكون عطشان، الاضطجاع والتمدد عندما أكون تعباناً. في الحقيقة عدم الراحة أو عدم الملاءمة يجعلاننا نُقَوِّم الإرادة. نتخيل أن عدم الراحة نفسه له أثر تقويمي، لكن هذا سذاجة. عدم الراحة يجعلنا نبذل الجهد، الذي يستدعي الحيوية بدوره. لذلك عندما ندخل إلى غرفة دافئة، نستمتع بها لأن لدينا حيوية زائدة لنصرفها، مثل شخص جيبه ممتلئ بالنقود. إذا جلسنا في غرفة دافئة طوال اليوم، فإن حيوتنا تنزع إلى أن تتسرب.

الذي يجب أن نفهمه هو أننا نحن أنفسنا نستدعي الحيوية. نستطيع أن نرى هذا إذا تخيلنا أزمةً ما؛ نُقَوِّم أنفسنا، ونركز انتباهنا. ثانيةً، د. جونسون رأى الجواب عندما قال إنه عندما يعرف إنسان أن موعد تنفيذ حكم الإعدام به هو بعد أسبوعين، فإن هذا يُرَكِّزُ عقله بشكل عجيب.

كشف «كيركغارد» نفس الرؤية الداخلية في كتاب «إما أو»، عندما لاحظ أن الجنس البشري يجب أن يكون قد ضجر إلى حدٍ بعيد عندما اتخذ على عاتقه أي شيء لا معنى له مثل بناء برج بابل، ثم يتابع توضيح أن كل طالب مدرسة يعرف جواب هذه المشكلة عندما يتفاعل مع درس ممل عن طريق تركيز انتباهه على ذبابة في محبرته، أو على المطر الذي ينزل نقاطاً من شقوق السقف. لأننا نمارس إرادتنا الحرة في قوتنا لنركز انتباهنا. من الصحيح أن انتباهنا يمكن أن يُجذَبَ من قبل شيء ما خارجي؛ لكن نفس عبارة «ينتبه»، تكشف أننا نستطيع أن نركز انتباهنا أو أن نوجهه حيث نريد وعندما نريد.

وبتعبير آخر، نحن البشر لدينا آلية لاستدعاء الحيوية، ونميل إلى الفشل في أن نلاحظ هذه الآلية، لأنها تعمل فقط في أوقات غير ملائمة أو عند التحدي، ونزعم بشكل كاذب أن هناك صلة مباشرة ميكانيكية بين التحدي

والاستجابة، وكأن القدر سحب رافعةً ما. في الحقيقة القدر يجعلنا مدركين أنه يجب علينا أن نُقَوي أنفسنا. الإرادة تشكل الصلة بين التحدي والاستجابة.

عندما نفشل في ممارسة الإرادة، تصبح عقولنا بطيئةً؛ إحساسنا ينخفض ويصبح كسولاً. ثم نبدأ في الإحساس بالتعب الذي يسببه الفشل في الحياة. هذا يفسر لنا لماذا «افعل ما تحب»، بالمعنى الذي أراده سانين في رواية سانين، ليس جيداً للبشر. كما يقول «بليك»، اللعنة على المقوّيات، ومباركة الله على ما يُرخي ويريح. وكونك مهتماً بنفسك يجعلك مرتاحاً.

نستطيع أن نرى أن آرتسيباشيف لم يملك البصيرة ليدرك هذه الحقيقة البسيطة. يلوم الباشا «تومانوف» مدير مدرسته على شيء هو تسعون بالمئة غلطته. هذا هو رد الفعل النموذجي للمجرم - الذي يسميه سارتر «التفكير السحري»، - النزعة لمحاولة الهرب من المسؤولية عن طريق البحث عن شخص للومه واعتباره مسؤولاً. كلنا نميل إلى فعل ذلك، وبقدر ما نفعله نكون غير ناضجين. المجرمون قليلو النضج بشكل دائم.

وللدفاع عن آرتسيباشيف، يمكن أن أقول إن في رواية «موت لاند» الكاتب واع، إلى حدٍ ما، أن التهدئة، عرض الخد الأيسر للصفع ليست الإجابة. لأن «لاند»، على الرغم من تعاطفه، سلبي في الأساس. إن آرتسيباشيف يتلمس الإجابة التي رآها نيتشه - أن البشر يجب أن يتحملوا المسؤولية عن حياتهم بشكل أو بآخر، من أجل حريتهم. لكن سانين يكشف أنه لا يزال بعيداً عن فهم هذه البصيرة ومن الممكن أن يكون قد تفوق على أخلاق العصر الفيكتوري، ولكنه لا يزال في الأساس الطفل المُفسَد الذي لا يستطيع أن يرى أبعد من رغباته.

أقبل أن سانين لا يستطيع أن يذهب بعيداً مثل «لفليس»، بطل «ساموبل ريتشاردسون» الأناني في روايته «كلاريسا»، الذي يصرّح أن الشيء الوحيد الذي يهمه هو «إرادتي الإمبريالية»، والذي لا يشعر بوخز الضمير لأنه اختطف واغتصب البطلة. بشكلٍ عام، سانين فيه من الطيب أكثر من لفليس. لكنه لا يزال بعيداً عن إدراك أن فهم المعنى يأتي من خلال تدريب الوعي، وأن روح هذا التدريب تكمن في الانتباه والتركيز. ويعتبر سانين أن ضرب

الزُّهّاد أو النُّسّاك أنفسهم بالسوط لا جدوى منه ولا معنى له، حيث إنه فشل في فهم أن الهدف هو السيطرة على الوعي.

نرى آرتسيباشيف في «المليونير» لا يزال يبحث عن شخص ليحمله المسؤولية، ويقرر هذه المرة أن الأنانية التي لا أمل في إصلاحها في البشر هي ما يجب أن يلام عليه البشر. ويبدو شيئاً لا يمكن تصديقه، أن ميشوييف يفشل في استيعاب أنه طفل مُفسَد يفتقد التربية الذاتية ليكون سعيداً – وحتى الأغرب من هذا هو أن خالقه (أي الكاتب نفسه) يبدو أنه في الحقيقة أعمى لا يستطيع رؤية عيوبه. ولكن في رواية «حد الانكسار» من الواضح أن فشل آرتسيباشيف في استيعاب حقيقة أن مشاكله هي غلطته هو. ويرجع عدم فهمه إلى موقفه السلبي أصلاً من الوجود ومن وجوده بالذات.

ربما يجب ألا يُنتَقَدَ بقسوة. بعد ثلاثين سنةً من موت آرتسيباشيف، كان كامو وسارتر لا يزالان ضحيتين من ضحايا المغالطة نفسها. كتب كامو في رواية «أسطورة سيسيفوس» «استيقاظ»، سيارة الأجرة، أربع ساعات في المكتب أو المصنع، وجبة طعام، سيارة أجرة، أربع ساعات من العمل، وجبة، نوم الإثنين، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة والسبت طبقاً لنفس الإيقاع... ولكن يبرز سؤال الـ«لماذا» وكل شيء يبدأ في التعب بمسحة من الذهول. كامو لا يستطيع أن يرى أن المشاكل تكمن في ضجره، في قراره أن الحياة لا معنى لها. ليست الحياة (لا معقولاً) – {إذا صح التعبير – المترجم}. لقد قرر أن يطلق ضغطه الداخلي، مثل السماح للهواء بالخروج من الإطار المضغوط بالهواء. وعندما نطلق الضغط من الوعي، وعندما نختار أن نكون ميكانيكيين وليس ذوي غرض وأصحاب هدف، تبدو الحياة بلا معنى. في الحقيقة، فقدان الهدف يعيدنا إلى الرؤية بمنظار أو عيون الدودة حيث نشعر أننا محصورون في الحاضر – مثل شخصيات رواية «حد الانكسار». يحسن أن يسأل آرتسيباشيف، «ولكن أي هدف؟» ولكن هذا معناه أنه لم يدرك المشكلة. الأهداف غالباً تطلق الإرادة لترفع من الضغط الداخلي. يجري هذا بتركيز الانتباه، كما نفعل عندما نريد أن نضع الخيط في ثقب الإبرة. ويكشف القليل من الملاحظة الذاتية أنه نحن الذين نسمح لقوانا أو قدراتنا أن تجف بتراخي يقظتنا.

يكمن الجواب في تطوير الخيال ليحملنا وراء المنظر الذي تراه الدودة.

مثلاً. بعد أن أمضيت كل اليوم في كتابة هذا النص عن آرتسيباشيف، أشعر أنني متعب، وانتباهي متأرجح. في هذه الحالة، أستطيع بسهولة أن أسمح لإحساسي باليقظة أن ينهار، لكي أجرب الإحساس باللامعنى أو باللامعقول الذي خبره نوموف آرتسيباشيف (بطل الرواية). ولكن يجب أن أتخيل فقط ماذا سوف يحدث لو ضغطت على المفتاح الخطأ من مفاتيح الحاسوب (التي بدأت التعود عليها)، ودمرت عمل يومي. يمكن أن أصدم وألوم نفسي. يختلف البشر عن الحيوانات في كوننا نستطيع أن نستعمل الخيال لإيقاظ الإحساس بالقيم.

يمكن أن تكون هناك أسباب معينة لميل آرتسيباشيف للتشاؤم. تقول «موسوعة كولومبيا للأدب الحديث» «كان ابن موظفٍ في القصر الملكي في أوكرانيا، من طبقة النبلاء الذين أملاكهم أقل من الطبقة الأعلى»، وأنه بدأ الحياة كرسام – الشيء الذي يشير إلى أن أسرته كانت قادرةً على إرساله إلى مدرسة فنون. يمكن أن يكون ميله لأن تُفسَدَ تربيته مرتبطاً بخلفيته الأسرية. ويمكن أن يكون نجاحه الكاسح في التاسعة والعشرين من عمره قوَّى ميله إلى فِعل ما يحب ويريد. من خلال رواياته لا يمكن أن يكون لدينا أي شكٍ أنه كان يقبل كل الامتيازات الجنسية التي أتته نتيجةً لنجاحه. نستطيع أيضاً أن نزعم أنه كان ممتعضاً من النقد الذي أخذ صبغةً عدائية من النقاد نتيجة هذا النجاح الكبير، وأنه، مثل دوستويفسكي بعد رواية «الناس المساكين»، كان يثور بشكل جنوني عندما يتعرض لتلك الهجمات النقدية. وتشير المقالات السامة، التي كتبها فيما بعد ضد البلاشفة والبلشفية إلى أنه كان كارهاً طبياً. كل هذا يمكن أن يُفَسِّرَ غوص آرتسيباشيف، من التأكيد على أهمية الحياة التي يشدد عليها سانين في رواية «سانين» إلى عدمية رواية «حد الانكسار» التي هي واحدة من المحاولات الراسخة في الأدب العالمي، «لتغطية الكون بالطين». من المستحيل أن نفهم ماذا أمل أن ينجز بنشره هذه الترنيمة أو الترتيلة للانتحار – إلا إذا كانت سمعةً جديدة كشوبنهاور الروسي. إذا كان الأمر كذلك، فقد كان غير محظوظٍ، لأن رواية «حد الانكسار» لا تشير إلى أي دليل على قدرة الكاتب على التفكير المعزز لما سبق من أفكار، أو حتى على التحليل الذاتي الصادق والمخلص.

الذي تُريه تلك الترنيمة هو أن آرتسيباشيف كان روائياً أصيلاً، وعنده مقدرة درامية جيدة، وموهبة تجعل القارئ يقلب الصفحة. ولأن «بليك» قال إن الخطأ لا يمكن أن يُقلَبَ حتى يُعَرَّفَ بشكل كامل، ولأنه لم يشرح أحدٌ الطبيعة المتناقضة التي لا جدوى منها للتشاؤم بشكل أفضل من آرتسيباشيف، يمكن القول، في المطاف الأخير، إنه قدم خدمةً للأدب الحديث.




## 26. أناتول فرانس

خلال طفولتي، كنت أحب أن أقرأ مجلدات النقد الأدبي، بعضها جميل، وبعضها ممل وثقيل وغليظ. استعرت كتاب «تاريخ كيمبريدج للأدب الإنكليزي» من مكتبتنا المحلية، مجلداً بعد مجلد، وقرأت نسخة «جورج سامبسون» المختصرة عدة مرات. وعندما بثت البي. بي. سي. مسرحية «غرانفيل باركر» «الحياة السرية»، فتّشت عنها في «سامبسون» ولفت نظري تعليقه أن المسرحية «ترينا العالم الفكري آيلاً إلى العدمية الروحية». وفي الوقت المناسب، ظهرت مسرحية «الحياة السرية» في «اللامنتمي».

وقعت أيضاً على «خصائص الرواية» لِإي. إم. فورستر، وقرأتها عدة مرات. كان تعليقه أن «الحرب والسلم»، «لها تأثير مثل الموسيقى»، الشيء الذي دفعني لأن أشتري الكتاب في نسخة «كل إنسان» بمجلداته الثلاثة، عندما كنت في السادسة عشرة. قرأت المجلد الأول بينما كنت أعمل لِـ«جامع الضرائب». وعندما انتهيت من هذا العمل، أصبح لدي متسع من الوقت.

وقعت على كتاب أناتول فرانس «ثيس» عندما كنت أقرأ فورستر. لقد ذكر أنه من ناحية الشكل، لرواية «ثيس» شكل الصليب أو الساعة الرملية. في بداية الرواية، نقرأ عن الزاهد القديس أنه مهووس بفكرة إنقاذ ثيس من اللعنة؛ ولكن في نهاية الرواية، تصبح ثيس قديسةً و«بافنوتيوس» ملعوناً.

اندفعت إلى المكتبة واستعرت الرواية - كانت جزءاً من تلك النسخة المجموعة المربوطة بخيطٍ برتقالي. لقد كانت مدهشةً أكثر مما توقعت. بدايةً، كان واضحاً أن أناتول فرانس كان موسوعةً بشكل لا يُصَدّق. وقد ذكّرتني ألمعيته الفكرية بشو، كان صعباً عليّ أن أفهم لماذا لم أكتشفه من قبل.

إن ثيس مسرحية أفكار. عندما يغادر «بافنوتيوس» زنزانة نسكه إلى الإسكندرية، يقابل فيلسوفاً رواقياً (لا يبالي باللذة أو الألم - المترجم) جالساً على كرسي وواضعاً إحدى رجليه على الأخرى بجانب نهر. الرجل، «تيموكليس»، يعترف أنه لا يبالي بالمسيح وكل الآلهة الآخرين. ولكن بعد ضغط بافنوتيوس عليه، يشرح أنه ابن صاحب سفينة، وأن واحداً من إخوته تخيّل رغبةً جنسية بزوجة أخيه الأكبر. وعندما علم الأخوان أنها لم تكن مخلصةً وأن لها علاقة حبٍ بعازف قيثارة، ضربه الأخوان بالسياط حتى مات. فقدت المرأة عقلها وماتت، ومات الأخوان أيضاً. غادر «تيموكليس» المنزل وسافر ليرى العالم. وقد استنتج أخيراً أنه لا يوجد شخص واحد إما عاقل أو سعيد. وبعد أن رأى رجلاً هندياً تقياً جالساً على الأرض وهو يسمح للطيور أن تبني أعشاشها في شعره، قرر تيموكليس أن يقلده.

وعندما يحاول بافنوتيوس أن يجادل، يجيبه تيموكليس، «أقلع عن عرض مبادئك علي... كل المناقشات لا نفع فيها. رأيي هو ألا يكون لك رأي. إن حياتي خالية من المتاعب لعدم وجود خيارات لي. افعل ما تريد، ولا تجهد نفسك لتسحبني من نومي الخيري الذي أغطس فيه، وكأنني في حمامٍ لذيذ...» ويغادره بافنوتيوس، متمتماً بأسى، «الوداع يا تيموكليس الحزين».

في الإسكندرية، تُقبِّل عجوز يده وتسأله أن يباركها. وبعد لحظات، يبدأ الأطفال برجمه لكونه أكثر سواداً من الوحش وأغزر لحيةً من العنزة. «يتأمل قليلاً ثم يقول إن تيموكليس ليس مخطئاً تماماً - يمكن أن يُرى نفس الشيء أو الشخص بشكل مختلفٍ من قبل مختلف الناس. كلّ شيء في هذا العالم هو سراب ونقل رمل. الله وحده هو الثابت».

يقوم بافنوتيوس بزيارة صديقه القديم وزميل مدرسته، «نيسياس» وهو رجل غني، يحاول البواب أن يطرده في البداية، ولكن عندما لا يبالي بضرب البواب له على وجهه بعصا، يبدأ البواب في الارتجاف، ويذهب ليخبر سيده. يستقبله «نيسياس»، ويعبر عن أمله في أن يكون قد تخلص صديقه بافنوتيوس من الخرافات المسيحية. بافنوتيوس يرفض الفكرة بحنق. نيسياس هو شكّاك آخر يجد أن كل الفلاسفة الكلاسيكيين لا يرضونه. ولكن عندما يعترف نيسياس بأنه كان مرةً حبيب ثيس، بافنوتيوس يتوقع أن يرى

الأرض تُشَقّ وتبتلعه. وعندما يخبر نيسياس أنه أتى إلى الإسكندرية ليستعيد روح ثيس إلى المسيح، يحذره نيسياس، «احذر من أن تُغضِبَ فينوس». وعندما يمشي بافنوتيوس يسير خارجاً من الغرفة، يمسكه نيسياس ويكرر له التحذير، «احذر من أن تُغضِب فينوس».

في المشهد التالي، بافنوتيوس ينام بجانب الميناء، ويحلم أن الفلاسفة الوثنيين كلهم في جهنم، يُعَذّبون من قبل الشياطين. لكن يبدو أن الفلاسفة لا يعرفون ذلك. وهم يستمرون في تأملهم الهادئ. تخبر امرأة تغطي وجهها بمنديل بافنوتيوس أنه قبل أن يعاقبوا، يحتاجون إلى أن يتنوروا، وإذا تنوروا، سوف يعرفون الحقيقة، ولن يحتاجوا العقاب... يستيقظ بافنوتيوس صارخاً برعب.

إن غرض الرواية واضح الآن. فرانس يكره المتعصبين، وخاصةً المتعصبين المتدينين، والرواية هي أساساً هجوم على كل أنواع التعصب والتشبث بالعقائد. لقد شاركته مشاعره. لقد استمعت إلى شهود يهوا الذين أتوا إلى بابنا بجهاز حاكي وجادلوا أن العالم على وشك أن ينتهي، وأن شهود يهوا فقط هم الناجون، ورأيت أسرة عمتي المفضلة مهتدين من قبل الـ«مورمونز» (وهم طائفة إنجيلية جديدة مشتقة من اللوثرية والبروتستانتية - المترجم) - الذين أعطوهم عشر (أو ربما ربع) دخلهم القليل. منذ كنت في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة، كنت منشغلاً بهذه المسألة من مسائل الحقيقة، ولكن يعتقد كل مغفل أنه يعرف الجواب على لغز الكون.

كلنا نمر بمثل هذه الأمور، طبعاً؛ حتى أحكم واحدٍ فينا يجد من الصعوبة ألا يشعر بومضة حنق عندما يعبّر شخص ما بهدوء وباعتقادٍ راسخ عن رأي يصدمهم بأنه هراء صارخ. في منتصف العمر نصبح معتادين على فكرة أن العالم يَعِجُّ بالأغبياء والمغفلين. لكن الشباب يجدون من الأصعب بكثير قبول حقيقة أن الناس يبقون متمسكين بآرائهم الخاطئة - لأنهم هم أنفسهم يفتقرون إلى اليقين الداخلي ليشعروا أنهم متحصنون من الخطأ. لقد غرس كل التعصب الديني والسياسي في العالم، في منتصف العقد الثاني من حياتي، فكرة أن أكتب كتاباً يسمى «أشكال الضلال الذاتي للبشر».

وهكذا جعلتني رواية «ثيس» أغني فرحاً. بدا فرانس مستهزئاً بعالم البشر المغفلين من علوٍ مرتفع، وهو يتكلم بصوت العقل الحقيقي. في المسرح، حيث يذهب ليرى فصلاً من «ثيس» في مسرحية يونانية، بافنوتيوس يدخل في نقاشٍ مع الفيلسوف الأبيقوري دوريون، الذي يعتقد أن الحب هو مرض في الكبد، وأن سروره الوحيد في الحياة - لأنه يعاني من سوء الهضم - هو التأمل. وفي نهاية المسرحية، يقف بافنوتيوس على قدميه ليزعجَ الجمهور، ولكن الجمهور كان قد بدأ بمغادرة المسرح.

يصل بافنوتيوس إلى الباب مستمراً في التنبؤ والجمهور لا يعيره انتباهاً. جعلني هذا أتمنى أن يكون نفس الشيء قد حدث لكارل ماركس وأدولف هتلر وبِلي غراهام.

ولكن كيف يمكن لامرأة مثل ثيس أن تقع في سحر مجنونٍ متعصب مثل بافنوتيوس؟ في الفصل التالي حيث نقرأ تاريخ حياتها المختصر، وتكتسب القصة معقوليةً أكثر عندما نعلم أنها عُمِّدت مسيحية في طفولتها، عندما أخذها عبد نوبي لأسرتها إلى اجتماع في سرداب الموتى. لقد صُلِبَ النوبي فيما بعد - ليس لكونه مسيحياً، ولكن لسرقته قبواً لتخزين الملح.

وفيما بعد، كمحظية ناجحة، تكره نيمياس الذي يخبرها أنه «ليس هناك أي معرفة ماعدا المعرفة عن طريق الحواس»؛ ولكي تَفهمَ سر الحياة، تبدأ في قراءة أعمال الفلاسفة. لكنها لا تستطيع فهمها. تحضر قداساً مسيحياً، وتتأثر بعمق عندما تعرف أن عبدها النوبي المصلوب قد ضُمَّ إلى قائمة القديسين. وعندما وجدت ثيس أن العبد ينتظرها في البيت، ترفضه بقرف. ثم تنظر إلى نفسها في مرآة، وتدرك أن جمالها بدأ يتلاشى.

وهكذا عندما تقابل بافنوتيوس، هي جاهزة للحديث. يكشف لها عن هويته ويتكلم عن الخلاص؛ ترمي بنفسها عند قدميه. بعد ذلك يرافقها إلى مأدبة طعام حيث يُرَحَّبُ به، ويتناقش الضيوف في الفلسفة. (واضح أن ندوة أفلاطون هي في ذهن فرانس). ولكن بافنوتيوس ليس مرعوباً من كفرهم الوثني بقدر خوفه من وجود مسيحي آخر وماركوس الآري، الذي يرفض قبول الثالوث المقدس. وفي نهاية المأدبة، وعندما ينام معظم الضيوف بسبب

السكر، يقتل الفيلسوف الرواقي بوكريتس نفسه بخنجر، كإشارة إلى انسحابه التام من الحياة. يأخذ بافنوتيوس ثيس من يدها ويقودها خارج المنزل.

يعود الراهب إلى زنزانته، بعد أن ترك ثيس في دير الراهبات. لكن تبدأ فينوس الآن بالانتقام. تبدو الزنزانة صغيرةً جداً ويحلم بافنوتيوس بثيس. يعتقد في البداية أن الأحلام تأتي من عند الله، ولكن عندما يستيقظ من أحدها يرى ابن آوى صغيراً يتنفس في وجهه، يعلم أنها تأتي من عند الشيطان. ويحلم في أحد الأيام أن ثيس تقترب من أريكته وقدماها تنزفان، ثم تنزل تحت غطائه. وبلطفٍ فرنسي معهود، يلمح فرانس أنه حلم حلماً رطباً، يستيقظ مفعماً بكره لذاته، ومع استمرار أبناء آوى في زيارة الزنزانة، يذهب إلى الصحراء، ويجد معبداً مدمَّراً. ويجلس على قمة واحدٍ من الأعمدة. ويُحاطُ بالتابعين في وقت قصير؛ وعندما يأتي الحجاج لزيارته زرافات ووحداناً، تصبح آثار المعبد مركزاً للسياحة، ويافطات مثل «يُباعُ هنا نبيذ من الرمان وبيرة صقلّية»، بافنوتيوس يبارك المرضى ويشفون بعد ذلك؛ المصابون بالصرع يقعون في نوبات تهز أجسادهم عندما يرون العمود، وكل واحدٍ في الحشد تصيبه نوبة بهجة. يبدأ بافنوتيوس بالاعتقاد أنه أنقِذَ عندما يقول له صوت أن عليه أن يبحث عن «كونستانس»، شقيق الإمبراطور كونستانتين، ويحوله من معتقده الآري (نسبةً إلى آريوس الإسكندراني الذي قال إن الابن ليس مساوياً للآب في الجوهر - المترجم). يستعد بافنوتيوس للنزول على السلم، ويقول الصوت له أن يقفز، وسوف تدعمه الملائكة (واحدة من مغريات المسيح في العراء). وبينما يستعد بافنوتيوس لتنفيذ الأمر، يسمع ضحكةً ساخرة، ويدرك أن الصوت كان عفريتاً أرسِلَ ليغويه.

يهرب بافنوتيوس في الليل، ويجد ملجأً في قبر بين آثار مدينة قديمة. يكلمه الصوت من جديد، آمراً إياه أن ينظر إلى الرسومات على جدران القبر، بما فيها الفتاة الراقصة. الرجل الذي التجأ إلى قبره بافنوتيوس يمكن أن يكون ميتاً، ولكن على الأقل عاش حياته كاملةً؛ بينما بافنوتيوس سوف يموت دون أن يعيش الحياة. وبعد هلوسات كثيرة، بما فيها الفتاة الراقصة المُغوية، يشعر أنه أصبح ملوثاً بالشهوة الجنسية.

يكتشفه الرهبان هناك؛ رئيس دير الرهبان، الراهب زوسيموس، أحد

تابعي القديس أنتوني، يخبر بافنوتيوس عن حياته الداعرة قبل أن يدمّر نفسه بالحياة الماجنة، وكيف أنه، بعد موت أحد أصدقائه، تحول إلى التديُّن. فيستغرب بافنوتيوس لماذا يُفَضِّل الله هذا الساقط في الرذيلة، المخطئ، بينما يرفض رجلاً فاضلاً مثله.

عندما يسمع أن ثيس الإسكندرية، التي تعتبر راهبةً الآن، على فراش الموت، يسرع إلى دير الراهبات حيث تركها من قبل، وعند وقوفه بجانب سريرها، يصرخ «لا تموتي، إنني أحبك... الله، السماء - كل ذلك هو لا شيء. لا يوجد أي شيء حقيقي ما عدا هذه الحياة الدنيوية، وحب البشر...» ثيس لا تسمع؛ إنها تموت وهي تشاهد صورةً للملائكة. عندما يمسكها بافنوتيوس بين ذراعيه، تصرخ رئيسة دير الراهبات، «اخرج، أيها الحقير الملعون». يرفع رأسه، وتتراكض الراهبات اللاتي يحطن بسرير ثيس هرباً منه وهن مرعوبات، لأن وجه بافنوتيوس قد تحول إلى وجه عفريت.

لقد طغت عليَّ رواية ثيس؛ وبدت لي إحدى أعظم الروايات التي قرأتها في حياتي. انضم أناتول فرانس إلى برنارد شو على رأس مجموعة الكتاب العظماء في القرن العشرين. الذي وجدته صعب الفهم هو كيف أنه لم يقدر حق قدره. لماذا لم أسمع به حتى قرأت «خصائص الرواية»؟ استنتجت أن السبب كان ببساطة هو كونه رجلاً ذكياً بشكل استثنائي، وأن معظم الناس أغبياء – خاصةً في إنكلترا، التي تتخذ رأياً أبوياً واستبعادياً بكتّاب الأفكار.

بمعنى من المعاني، شعرت أنني أقرب إلى أناتول فرانس من برنارد شو. كان فرانس مثلي قارئاً مفرطاً في القراءة. لقد كان هناك اثنتان من رواياته في «مكتبة كل إنسان»، مربوطتان في مجلدٍ واحد: «عند إشارة الملكة المعلمة»، و«تمرد الملائكة». نسختي من هذا المجلد هي أمامي وأنا أكتب، وأرى أنني اشتريتها في تشرين الثاني 1948 عندما كنت في السابعة عشرة. علمت من المقدمة أن أناتول فرانس، ولد في 1944، وقد سمي بالفعل: جاك أنطوان أناتول ثيبولت »، وأنه ابن بائع كتب كان محله على رصيف باريس. كان والده ابن فلاح لم يتعلم القراءة والكتابة إلا بعد أن أصبح في العشرين من عمره. لقد عوضه أناتول عن هذا بالتهامه (بقراءته) كل الكتب في مكتبة أبيه. كان أناتول يتعلم في المدرسة اليسوعية بجانب حدائق لوكسيمبورغ.

كان يُعتبَرُ طالباً كسولاً وغبياً. لقد كره اليسوعيين - الذين كانوا يفضلون أبناء الأغنياء - وبدا أنه ليس مهتماً بالدروس. أراد أن يوجه انتباهه إلى ما يثير اهتمامه.

إلا أنه، في السابعة عشرة كان يقرأ هوميروس وفيرجيل بلغتيهما، وقد وجدهما ساحرين. كل الناس الذين يملكون عبقريةً عقلية ينشغلون بالحاجة إلى إيجاد عالمٍ بديل، واقعٍ آخر ما يفضلونه على العالم الذي يحيط بهم. في الحقيقة، ليس من الضروري أن تكون مثقفاً أو عبقرياً لتسعى إلى تلبية هذه الحاجة؛ العامل الذي لم يقرأ كتاباً واحداً يمكن أن يلبي هذه الحاجة من خلال الاهتمام بالرياضة، والمراهق من خلال الحماس والتعلق بموسيقى الروك. لكن هذه الأشياء يصعب أن نسميها «واقعاً بديلاً أو حقيقةً بديلة»، لأنها تعيش مع الواقع اليومي أو مع العالم اليومي.

اللامنتمون المثقفون مثل فرانس يحتاجون إلى خلق عالمٍ للعقل، يستطيعون أن ينسحبوا إليه كأنه بيتهم. شاعر مثل دبليو. بي. ييتس هو حالة شاذة، لأنه خلق عالم جنيات وأرواح، ويبرر نفسه باقتباس من راسكين، «عندما أذهب إلى عملي في المتحف البريطاني، أرى أن وجوه الناس تصبح فاسدةً يومياً».

لكن حاجة فرانس إلى الهرب كانت أقل قوةً من حاجة ييتس. كان دكان أو مكتبة أبيه تواجه النهر؛ كانت دكان بيع كتب وفيها كراسٍ، لذلك يستطيع الزبائن أن يجلسوا ويقرأوا ويتبادلوا الأفكار. وقد شَيّدَ المراهق أناتول ملجأه من عالم الماضي. لقد شعر بالراحة في أثينا القديمة وروما القديمة أكثر من الراحة في باريس الحديثة. لقد كان دائماً يحمل نسخةً من فيرجيل في جيبه، وليس مدهشاً أن طموحه الأول كان في أن يصبح شاعراً، وأن أول ما نُشِرَ له، وهو في الرابعة والعشرين، كان كتاباً صغيراً عن الشاعر «ألفريد دي فيغني».

إن حقيقة لعثمته في الكلام ودمامته - وجهه متطاول، مثل وجه الحصان وأنفه يشبه صدفة المحار - ساعدته على تقوية «الإنتمائه». لقد سأله فيما بعد معجب شاب هو «مارسيل بروست» كيف عرف كل ذلك. أجابه أناتول، «لأنه يا عزيزي مارسيل، عندما كنت في عمرك لم أكن وسيماً مثلك. لم يُطلَب مني أن أخرج، لذلك كنت أبقى دائماً في البيت وأقرأ».

كان أناتول فرانس محظوظاً. قد وجد عملاً في مكتبة، وقابل ناشراً للشعر، شاباً طموحاً يسمى «لومير»، الذي كانت مجموعة الشعراء الذين ينشر لهم تُعرف «بالبارناسيين». لقد كانوا - في ستينيات القرن التاسع عشر - متقدمي «الجماليين» أو «محبي الجمال» في تسعينيات هذا القرن. كتب أناتول فيما بعد بيانهم، مصرحاً أنه «بسبب أنه لا جديد تحت الشمس، إذا لم يرغب الفن في تحريك نفسه باستعمال الرموز المهترئة، فيجب أن يقلع عن المعنى ويركز حصرياً على الشكل». يمكن أن لناقد حاقد أن يقول إن التزام أناتول بهذا المبدأ يفسر لماذا لم ينجح في تحقيق العظمة الحقيقية.

ومن خلال علاقاته الأدبية بدأ فرانس في كتابة مراجعات في صحيفة «الأزمنة»، وبسرعة أصبح معروفاً بذكائه وسعة ثقافته.

لم ينل الشهرة كرجل سيدات، بينما كان «ثيبولت» الشاب خجولاً مع النساء. لقد جرَّب إقامة علاقة حب مع الجنس الآخر ثلاث مرات وفشل في المحاولات الثلاث، عندما كان في الثانية والثلاثين، تزوج فتاةً طويلة القامة وخجولة وأكبر منه باثنتي عشر سنةً. ولأنه أجبِرَ على إعالة زوجته ونفسه، كتب ثلاث أعمالٍ أدبية بتتابع سريع: «مطامح جان سيرفيان» - من الواضح أنها تاريخ حياة، و«جوكاستا والقطة المُجَوَّعة»، قصتين قصيرتين، و«جريمة سيلفيستر بونارد»، رواية في جزأين. الأخيرة هي التي جعلته مشهوراً وهو في السابعة والثلاثين، ولا تزال تُعتَبَرُ أفضل أعماله من قبل كثيرين.

لم أضيّع أي وقت، وقرأت «بونارد» ووجدتها ممتعةً، ولكنها ليست طاغيةً مثل «ثيس». «سيلفيستر بونارد» عالم في أصل اللغات في متوسط العمر، وهو عضو في معهد اللغات، ويعيش في شقة تطل على السين، وتعتني به مديرة المنزل. إنه إنسان خجول ولطيف يحب كتبه. يشرع فرانس في خلق جوٍ عامٍ يكاد يكون «ديكينزياً»:

«لبست ثوب الراحة. ومسحت دمعةً كانت قد جعلت رؤيتي غير واضحة بسبب هبة ريح شمالية على رصيف الميناء. وفجأةً رأيت حريقاً لامعاً يقفز في مدخنة غرفة دراستي. تشكلت بلورات الجليد مثل ورق السرخس على زجاج النافذة وحجبت عن عينيَّ منظر السين ومتحف اللوفر». وبعد مخاطبة

قطته بلهجة مُهَدِّئة، يجلس بونارد يقرأ فهرساً لبعض المسودات. «لا أعرف أي شيء يقرأ أسهل وأمتع وأبهج من الفهرس..».

يزوره بائع كتب نحيف الجسم ويبدو أنه مريض؛ وكان مخزونه فقيراً بالكتب، ولكن بونارد يشتري منه كتاباً ليسرّه. ثم بعد أن يعرف أن بائع الكتب يسكن في الشقة الكائنة فوق شقته مع زوجته وطفله، يرسل له بونارد بعض قطع الخشب المعد للتدفئة.

بعد ذلك بقليل يموت بائع الكتب، ويقابل بونارد أرملته الشابة الجميلة على الدرج وتشكره على هدية قطع الخشب.

وبعد عشر سنوات، يرى بونارد في فهرسه مسودةً لرواية الأسطورة الذهبية وهي عمل من القرون الوسطى عن حياة القديسين، وهو يحب هذا العمل. يعلم أنه موجود ضمن مجموعة في صقلية في إيطاليا عند أحد هواة مثل هذه المؤلفات، ويوافق هذا الرجل على أن يذهب بونارد ويرى الكتاب. بعد أن يقوم بالرحلة المتعبة إلى صقلية، غضب غضباً شديداً عندما أخبره هاوي جمع مثل هذه الكتب أن ابنه أخذ النسخة إلى باريس وهي طوال الوقت كانت على بعد بضعة أبوابٍ من شقته. يخبر بونارد أميراً روسياً وزوجته بهذه القصة - ولم يدرك أن هذه المرأة هي أرملة بائع الكتب التي أرسل القطع الخشبية لها.

عاد إلى باريس، وحضر مزاداً حيث طلب المسودة؛ لكن شخصاً ما زاد عليه. عاد إلى بيته خائب الأمل، ولكنه استلم هديةً، علبةً على شكل قطع الخشب التي أرسلها إلى الأرملة. كانت مسودة «الأسطورة الذهبية» داخل العلبة، وكرتاً من زوجة الأمير الروسي. مدبرة المنزل، التي لمحت الأميرة في عربتها، عرفتها مباشرةً أنها أرملة بائع الكتب.

إنها قصة رائعة، وقد قيلت بشكل ممتع. النصف الثاني من الكتاب - حيث يقوم جامع الكتب بلعب دور الملاك الطيب - هو بنفس وصفي للجزء الأول. يشرع فرانس من جديد في استحضار مزاجٍ من الحنين اللطيف إلى الماضي:

«عندما غادرت القطار في محطة ميلون، كان الليل قد أرخى سدوله

مسبقاً على الريف. بعد أن سخَّنت الشمس القوية التربة طوال اليوم، ظل الحصادون يستنشقون رائحةً ثقيلةً ساخنة. وكان في الجو روائح عشبٍ كثيفة تنساب فوق الحقول. استعملت الفرشاة لأزيل الغبار الذي سببته عربة القطار واستنشقت الهواء النقي ببهجة». وفكَّرَ بأفراح الطفولة - وهذا تلميح لم يضع على تلميذه الشاب مارسيل بروست.

إنه، بونارد، في طريقه إلى مكتبٍ ريفي ليفهرس مكتبةً أورثها «بول دي كابري» ابن صديق قديم وزوجته الفاتنة. الجو هناك جو رعوي. يسقط بونارد نائماً على مقعده في أحد الأيام، ويحلم بجنية مؤذية. يخبر مضيفته بحلمه، وبعد بضعة أيام، تعطيه تمثالاً شمعياً صغيراً له شبهٌ غريبٌ بالجنية. لقد صنع هذا التمثال الصغير من قبل يتيمة صغيرة تدعى «جان»، وتسكن في منزل المضيفة. ويكتشف بونارد بسرعة أن جان هي ابنة الفتاة التي كان يحبها ذات مرة - «كليمانتين»، التي أبوها صانع خرائط.

يكتشف بونارد أن جان ليست سعيدةً. الوصي عليها هو محامٍ جشع ونذل ووغد اسمه «موش»، وهي تلميذة في مدرسة عازبة عجوز سليطة اللسان تدعى «بريفير». تُعامل هذه الآنسة بونارد ببرودٍ في البداية، ولكن عندما تعلم أنه عضو في معهد اللغات، صارت تعامله بشكل عادي. هي وجان تصبحان زائرتين منتظمتين لشقة بونارد. وبعد فترة قصيرة تحض بريفير بونارد على الزواج. يتبسم بونارد ولا يعلق على الكلام. تدعوه الآنسة بريفير للغداء في منزلها، وتدعو المحامي موش، يندهش عندما تشرح الآنسة لموش أنها طلبت منه أن يخطبها، وأنه وافق بتحفظ. يتشجع بونارد ويصرح فوراً أنه لا نية لديه في الزواج، ويندفع خارجاً من المنزل.

وعندما يذهب لرؤية جان في مدرستها، تخبره الآنسة بريفير أنه ليس مسموحاً له أن يرى جان في المدرسة اعتباراً من تلك الزيارة. «الناس يتكلمون» تشرح له، عن الرجل الذي هو في منتصف العمر وعن الفتاة الصغيرة، وأن واجبها أن تمنع هذا القيل والقال. عند ذلك يحث بونارد الخطى نحو المحامي ليتذمّرَ له حول منع الآنسة بريفير له من رؤية جان في المدرسة. موش يدعم الآنسة في موقفها.

وعندما يسمع عن تشغيل الآنسة بريفير لجان خادمة في مطبخها، يقرر بونارد أن يقترف جريمة خطفها من منزل الآنسة بريفير. وهذا يذكر القارئ بعنوان الرواية، «جريمة سيلفيستر بونارد»، يفلح بونارد في الهمس لجان من خلال نافذة غرفتها، ثم يرن جرس باب المنزل، وعندما تأتي الخادمة لتجيب، وقبل أن تصل إلى الباب وتفتحه، انسلت جان مسرعةً إلى الخارج من خلال بابٍ آخر لتقابله، ويسرع الاثنان في الهرب.

يترك بونارد جان في عهدة بول دي غابري وزوجته. وينقذه من جريمته هروب المحامي موش من البلد بسبب اختلاسه لأموال موكليه. ويعيّن بونارد وصياً على جان ثم تنتقل إلى منزله.

حتى الآن يأمل القارئ أن بونارد سوف يتزوج جان، القاصر الموضوعة في رعايته. لكن فرانس كان واقعياً ليختم بمثل هذه النهاية. (وكي يؤكد هذا لقد غير جان، فيما بعد، من ابنة كليمنتين إلى حفيدة كليمنتين). تقع جان في حب أحد طلاب بونارد. يشعر بونارد بالحزن، لأنه كان يستمتع بأن له ابنة. ولكن بكرمه المعهود، يسمح لها بالزواج ممن تحب، ويبيع مكتبته ليقدم لها مهرها.

هناك الكثير من ديكينز في سيلفيستر بونارد - أكثر من الجو العام. سيلفيستر بونارد هو من تقليد رجال ديكينز القدامى الطيبين والنبلاء، مثل بيكويك والإخوة تشيريبل والسيد براونلو. إن قصة الآنسة بريفير وخطبة بونارد هي من رواية «أوراق بيكويك» لديكينز. الوغد موش هو مثل أي عددٍ من المحامين الجشعين عند ديكينز. وليكمل الموازاة، ينهي فرانس الكتاب بملاحظة أخيرة تصف موت طفل جان الأول، الذي ينتهي وهو يقول، «يا جدي، لا تقل لي أي قصص أخرى». ولكن في نهاية الكتاب، بعدما تسكن جان وزوجها مع بونارد في شقته لبعض الوقت ثم ينسحبان إلى كوخٍ ريفي، تقول جان لزوجها إنها حامل من جديد.

لقد كره فرانس «سيلفيستر بونارد»، فيما بعد، زاعماً أن نجاحها يرجع إلى عاطفيتها. هذا صحيح دون شك. إلا أنها واحدة من الروايات القلائل التي تنجح العاطفية فيها بشكل كامل.

أدى النجاح الهائل لهذه الرواية إلى انتخاب فرانس للأكاديمية. لقد جعلته

شخصيةً أدبية متميّزة عن سائر الزملاء. وقد وطّد نفسه في عيون الجمهور الفرنسي كعالم وجامع للكتب، وكإنسانٍ يفضل عالم الكتب على عالم الواقع اليومي لّلحياة. ومن الآن فصاعداً أصبح جمهوره متسامحاً لإشاراته التي لا تنتهي إلى المؤلفين الكلاسيكيين ومؤلفي القرون الوسطى. بالنسبة للباريسيين، كان فرانس مثقفهم العظيم، ورجل العلم المتميز عندهم. بدا، ببساطة تامة، أذكى رجل أدب في فرنسا. وقد حقق، في منتصف ثمانينيات القرن التاسع عشر، الشهرة التي حققها شو بِمسرحية «الإنسان والإنسان الأمثل» بعد عشرين عاماً.

بدأ زواج فرانس في الانهيار مع بدء نجاحه. هذا الانهيار لم يبدُ أنه خطأه. لقد كان خجولاً وكثير القراءة ومن أصول عامية؛ بينما أتى «فاليري» من خلفية أرستوقراطية، وقد فضل الخيل على الكتب. وعندما تباعدا، أصبح فرانس زائراً منتظماً إلى الصالون الأدبي لليهودية الثرية والذكية، «مدام آرمان دي كايافي»، وأخيراً أصبح عشيقها. كان «فاليري» مصدر الوحي وراء رواية «سيلفيستر بونارد»؛ وكانت مدام آرمان مصدر الوحي وراء ثيس (1890)، و«إشارة الملكة المعلّمة»، والروايات السياسية الأربع عن السيد «بيرجري»، المدرس في الريف الذي أتى إلى باريس (والتي اعتبرها الناقد المفضل لدي، «إدموند ويلسون»، أجمل عمل لفرانس). وفي أحد الأيام، بعدما سمّاه فاليري قوّاداً خطا فرانس خطوات طويلة خارجاً من المنزل في جلبابه البيتي، حاملاً محبرته، ولم يعد قط.

ومن المثير للدهشة، أن رواية «إشارة الملكة المعلّمة» (1893)، نجحت نجاحاً باهراً، لأنها مثقلة بموسوعية كلاسيكية لدرجة أنها صعبة القراءة أحياناً. لقد قرأتها في السنة التي اشتريتها – 1948 – ولكن لم تتملك كل جوارحي مثلما فعلت ثيس وسيلفيستر بونارد.

رواية «الملكة بقدمي بطة» هي قصة ابن مدير فندق باريسي، «جاك تورنبروش»، أو «تيرنسبت» الذي هو وَلَدٌ في الثانية عشرة. يأتي الراهب الرابيلي (نسبةً إلى رابيليه – المترجم)، «جيروم كويغنارد» ويدخل الفندق لتناول الطعام. كانت محادثته، المثقلة بإشارات كلاسيكية، مؤثرةً على والد جاك، ولهذا وافق على أن يعلم هذا الراهب ابنه جاك لقاء وجبة يومية.

كان يقوم كويغنارد بمهنة متقلبة، وعندما طُرد من الكلية في مدينة بوفيه، حيث كان يُدَرِّسُ الفنون الليبرالية، بسبب علاقة حب، عاش من اليد إلى الفم، (كان بالكاد يكفيه مع أسرته عمل يومه من أجل القوت اليومي - المترجم). ثم أصبح بائعاً متجولاً وممثلاً وخادماً. وعندما طُرِدَ من عمله كقيِّم مكتبة مطران، بسبب علاقة حب، كتب مقالةً سفيهةً عن إحدى الممثلات وأمضى أربع سنوات في الباستيل. إنه يكسب عيشه الآن بشق الأنفس كناسخ عام، ويكتب رسائل غراميةً للبنات الخادمات، وهو سعيد لأنه ينعم ببعض الأمان.

يبدأ الراهب بتدريس جاك اليونانية واللاتينية. وفي أحد الأيام يأتي مشتغل مجنون بالكيمياء القديمة يدعى «إم. داستاراك» إلى الفندق، ويتأثر كثيراً بكويغنارد وتلميذه لدرجة أنه يدعوهما إلى منزله لترجمة مسودة «زوسيموس البنابوليتان». ثم ينتقلوا إلى قصر كبير لكنه مهمل، حيث إن «إم. داستاراك» يُعيل ساحراً يهودياً أيضاً ويزعم أن عمر هذا الساحر حوالي مئة عام.

بعد واحدة من تجارب «إم. داستاراك»، لمحاولة جعل جاك يرى سمكةً (أو روحاً نارية)، يستيقظ جاك ويرى فتاةً جميلة في الغرفة؛ يتظاهر بالاعتقاد أنها سمكة سالاماندر، ولا يضيع وقتاً في دفعها إلى الأسفل على المقعد وتملكها. في الحقيقة يتضح أنها ابنة أخي اليهودي، الذي هو بالفعل عشيقها، والذي تعترف له الفتاة اليهودية، جائيل، أنها سعيدة لأنها ليست مخلصةً لجاك.

وبعد مشاحنة مع محصل ضرائب، عندما يُقتَل أحد الخدم، جاك وكويغنارد ورجل نبيل يدعى «دانكتيل» يهربون من قصر داستاراك؛ وترافقهم جائيل - كمحظية دانغيتيل. (يحب فرانس أن يؤكد على خيانة النساء. يتبعهم اليهودي ويطعن كويغنارد أخيراً، الذي يموت في نزل للمسافرين.

يُحرَقُ قصر داستاراك، ويموت داستاراك في الحريق. اليهودي العجوز يغرق في المستنقع. ويستقر جاك ليقص قصة «سيده الطيب»، جيروم كويغنارد.

رواية «الملكة بقدمي بطة»، كتابٌ مُسَل يزخر بومضات من الذكاء، لكنه

ليس روايةً جيدة. الكيميائي داستاراك هو اختراع لا معنى له، ويشعر المرء أن فرانس اخترعه على عجل ليحيي حبكةً مرتخية. النساء الجميلات وغير المخلصات - جائيل وكاترين صانعة الشرائط - تبدوان وهماً أو خيالاً جنسياً لمراهق. كويغنارد الرابيلي مُسَلٍّ لكنه ثرثار إلى حد الإزعاج. (هذا مثال على أسلوبه القصصي: «لقد كانت جميلةً ولكنها لا تزال جذّابةً. يمكن أن تتكلم عيناها. يوماً شيشرون وليفي، أفلاطون، أرسطو، ثيو سيديدس، بوليبيوس وفارو، ابيكتيتوس وسينيكا، بويثوس وكاسيودوروس، هوميروس وإسكيلوس، سوفوكليس ويوريبيديز، بلوتوس وتيرينس، ديودوروس سيكولوس، دايونيسيوس هاليكارناسوس. القديس جون كريسوستوم والقديس باسيل، القديس جيروم والقديس أوغوستين، إراسموس وسالماسيوس، تيرنيبوس وسكاليجر، القديس توماس أكويناس والقديس بونا فينتشر، بوسيوي وفيري في قطاره، لينين غود فروي، وميزيري، ومينبورغ، فابريسيوس، والأب ليلونغ، والأب بيتو، كل الشعراء، كل الخطباء، كل المؤرخين، كل الآباء، وكل الإنسانيين، كل الأطباء، كل المؤرخين، وكل الآباء، وكل الإنسانيين، وكل جامعي الكتب، اجتمعت على الجدار، من السقف إلى أرض الغرف، كلهم شاهدوا عناقنا. قالت «أنتَ لا تُقاوم». «لا تفكر بي بسوء»).

على الرغم من كل هذا، فالملكة بقدمي بطة، كانت نجاحاً كبيراً آخر. لقد أحب الفرنسيون مزيج قذارة اللسان وسعة الاطلاع الكبيرة، وقد جعلته كتابته أخيراً رجلاً ثرياً - بما فيه الكفاية ليشتري فيلّا، ويُنشِئ صالونه الأدبي الخاص به الذي، بشكل طبيعي، كان سيده من دون منازع.

كان بإمكان فرانس أن يصبح بسهولة نوعاً من الدارس والخبير بالعاديات القديمة الأدبية. كانت ثقافته موسوعيةً، ولكنه كان انهزامياً مجدباً، إن لم يكن ذلك بسبب مسألة دريفوس التي هزت فرنسا في تسعينات القرن التاسع عشر. كان دريفوس ضابطاً يهودياً في الجيش وقد اتُّهِمَ خطأً لأن خطه كان يشبه خط الجاسوس الحقيقي، هنغاري يدعى «إستر هيزي». حتى عندما أدرك الجيش أنه أخطأ بحقه، رفض أن يعترف بخطئه. وقد سبب «إيميل زولا»، عاصفةً في كراسة دعايته «أنا أتهم»، التي وقعها فرانس، وكان عليه

أن يغادر البلد ليتجنب السجن. لقد استمر فرانس في قتاله برواياته المسماة «روايات بيرجري»، رافضاً الكنيسة والجيش كحصنين للتعصب والغباء والجهل. لقد حوَّلت هذه الروايات أناتول فرانس إلى روائي حديث.

كان لفضيحة دريفوس تأثير جيد في توحيد اليسار الفرنسي، حيث كسب منذ ذلك الوقت القوة والتأثير. وقد عُرِف فرانس نفسه لمدة من الزمن بأنه يساري. ولكن بعد إرجاع دريفوس إلى سابق وضعه في الجيش في 1906، شعر بالحاجة إلى إعادة تثبيت نفسه في وضعه السابق، وضع الابتعاد الساخر. وكانت النتيجة رواية «جزيرة البطريق»، (1908)، أكثر رواياته شعبيةً - على الرغم من أنها أقل رواية اهتماماً من قبل النقاد. كون هذه الرواية قد كتبت بعد جهوده الضخمة والمضنية لحياته التي كانت منتشرة التأثير والتي نتج عنها كتاب «حياة جون أوف آرك»، اعتُبرت من قِبَل فرانس نوعاً من الاستراحة والاسترخاء ثم انطلقت بعد بضعة أشهر. هذه الرواية هي وصف ساخر للتاريخ الفرنسي - المتخفي كتاريخ لطيور البطريق التي عُمّدت خطأً من قبل قديس يشكو من ضعف البصر وحُوِّلت إلى بشر - ولكنها في الحقيقة نسخة فرانس الخاصة من التاريخ الإنساني. كلامه عن قضية دريفوس في صفحاتها الأخيرة يسخر من كل الأطراف دون تحيز وبتجرد. ينتهي الكتاب بالكلام عن رأيه أن التاريخ يسير في دورات متعاقبة، مكرراً نفسه (مثلما كان سبنغلر سيقترح فيما بعد في كتابه «انحطاط الغرب») دون أن يبلغ غايته.

إن «جزيرة البطريق» بشكل عام، تمرين سخيف ومجدب، مثل بعض مسرحيات برنارد شو الأخيرة، التي تثير السخرية من كل شيء وعلى كل شخص. وفشلها في تجاوز أو التسامي فوق مجرد السخرية يُذَكِّرنا بِتعليق «كينيث تينان»، على مجلة «العين الخاصة»، «لِمَ لا تحصل لنفسك على وجهة نظر؟»

يصعب تصديق أن فرانس انتهى بأن أصبح مؤيداً للحزب الشيوعي، علماً بأنه لم يكن عضواً في هذا الحزب قط. إلا أن عدم الالتزام هذا أصبح جزءاً من طبيعته، حتى إنه يعامل اليساريين واليمينيين بنفس التهكم والسخرية في «جزيرة البطريق». وفي روايته الرئيسية الأخيرة «تمرد الملائكة» (1914)،

يعود ثانيةً إلى فكرة أن سلالة البشر محكوم عليها بالدوران في دورات متعاقبة دون غاية.

توصف هذه الرواية الأخيرة بأنها إحدى أفضل كتب فرانس، لكن علي أن أعترف أنه، حتى بعمر السابعة عشرة، وجدت من الصعوبة أن أكمل قراءتها. وعند المقارنة بكتّابٍ آخرين في هذه الفترة - دي. إتش لورانس وبروست وجويس وهامسون - تبدو سخيفةً بشكل لا يُطاق. البطل شاب أرستوقراطي، «موريس دي سبارفيو»، الذي ملاكه الحارس آركيد، يضجر من عدم نشاطه في الاعتناء بشابٍ كسول، ويستعيض عن هذا بقراءة الفلسفة في مكتبة دي سبارفيو. يقرر أن العلم قد ضرب الكنيسة الضربة القاضية، ويُقَلِّبُ في عقله فكرة عصيان الله. إنه يتآمر مع ملائكة آخرين، يفضِّلون الحياة كبشر.

وأخيراً، عندما يستعد مئات آلاف الملائكة الثائرين للسير إلى السماء، يطلبون من الشيطان أن يقودهم. لكن الشيطان تلك الليلة يرى حلماً تنتصر فيه كتائبه، وهو يحتل عرش الله. ومع الزمن، يصبح الشيطان بالضبط مثل الإله الذي كرهه؛ يشعر بالسرور عندما يسمع مدحه يُنشَدُ، ويفقد كل التعاطف مع البشر. بالنسبة للإله السابق، فإنه يذهب إلى الأرض، كما فعل الشيطان مرةً، ليساعد البشر.

عندما يستيقظ الشيطان من حلمه، يخبر تابعيه أنه قرر ألا يستمر في قيادتهم. وهذا سيبدأ دورةً أخرى من العصيان والمذابح. بدلاً من ذلك، ينصحهم أن يظلوا على الأرض، التي صاروا يحبونها كثيراً، وصاروا يكرِّسون أنفسهم لمساعدة الإنسانية. سيكونون قد أطاحوا بالله المستبد بعد أن ينتصروا على الجهل والخوف.

إن عصيان الملائكة مزعج وغير مرضٍ لان معناه غامض. يبدو أن فرانس يعني بكلمة «الله»، شخصاً مثل «اللاشخص العجوز» الذي تكلم عنه «بليك»، مستبد الكتب الأولى من العهد القديم. بينما كان فرانس لا يزال يحارب في معركة أول شبابه المضادة لرجال الدين، حتى ولو أصبحت غير واردة في 1914. الرسالة هي نفس الرسالة في قصيدة «لي هانت»، «أبو بن آدم»، التي

يستيقظ فيها «أبو بن آدم»، ويجد ملاكاً يكتب في كتاب من الذهب أسماء الذين يحبون الله. يسأل بن آدم ما إذا كان اسمه مكتوباً مع هؤلاء ويجيب الملاك لا. «إذن سَجّلني واحداً من الذين يحبون رفاقه البشر»، يقول بن آدم، وتختم القصيدة، وهكذا قاد اسم بن آدم باقي الناس. ولكن هذا ببساطة فشل في فهم المعنى الحقيقي للدين - رغبة الإنسان الأساسية في أن يتسامى بنفسه. يترك كتاب فرانس وراءه انطباعاً من السخف والتكلف والمزاج السيئ.

لقد بدأ فرانس بكتابة «تمرد الملائكة»، بينما كانت مدام آرمان لا تزال حية. لكن حبهما مات موتاً بطيئاً ومؤلماً - على الأقل من جانبه. مع أنهما كانا بنفس العمر، لقد شاخت بسرعة أكبر من سرعته. في ستينيات عمرها، كانت تريد فرانس كزوج - أو بالأحرى زوجاً ثانياً؛ لقد وجدها كثيرة المطالب ومتعبة، وأراد حريته. ثم شرع في رحلة إلى أمريكا الجنوبية لإلقاء المحاضرات، متجاهلاً توسلاتها له بأن تذهب معه، وكان له علاقة مع إحدى الممثلات عندما كان هناك. وقد استأنف تلك العلاقة عندما عاد إلى أمريكا. لكن فرانس كان يمر في مرحلة شبابٍ ثانية، ويستغل شهرته ليضاجع بعض المعجبات به - بالإضافة إلى بعض الفتيات اللاتي جُلِبنَ إلى منزله من قبل مُدَبِّر. عندما توفيت المدام آرمان فجأةً، كان قلقاً في البداية - لكنه واسى نفسه بعد وقت قصير بإحضار خادمتها، التي كانت أصغر منه بثلاثين سنة، لتنتقل معه كمديرة للمنزل؛ ثم تزوجها أخيراً.

عندما انفصل الاشتراكيون الفرنسيون عن الشيوعيين، قرر فرانس أن يظل مع الحزب الشيوعي. ولكن عندما كان يسأله شخص ما عن المستقبل، كان يجيب، «المستقبل؟ ولكن يا صديقي المسكين، لا يوجد مستقبل -لا يوجد شيء. كل شيء سيبدأ من جديد تماماً كما كان عليه سابقاً- سوف يبني الناس أشياء كثيرة ثم يمزقونها، وهكذا دواليك إلى الأبد. طالما لا يستطيع الناس أن يخرجوا من أنفسهم، أو أن يحرروا أنفسهم من عواطفهم، لا شيء سيتغير على الإطلاق».

لو آمن بالمبدأ العام للدين، أو بالتطور، كان من المحتمل أن يصبح أقل عدميةً. ولكن لأنه كان دائماً يساوي بين الدين وخداع النفس، لم يكن هناك أي أمل بذلك.

عندما مات فرانس في عامه الثمانين، كانت سمعته قد عانت من تراجع قاس. وقد خصص خلفه في الأكاديمية، بول فاليري، خطبةً كان يجب أن تكون رثاء فرنسا له وليس هجوماً عليه.

أستطيع أن أفهم لماذا أُعجِبت مرةً بِـ«ثيس» كثيراً عندما أعدت قراءتها. (عندما كنت في العشرين من عمري أخبرت صديقي «بيل هوبكينز» أنني على استعداد أن أدفع أي مجموعة من كتبي المستقبلية لأكون قد كتبت «ثيس»). إلا أنني أستطيع أن أرى أيضاً تلك الأخطاء التي أدت إلى أفول فرانس. المتعصب بافنوتيوس هو هدف سهل جداً. وعند الفحص الدقيق، يتضح أنه ولا واحدة من وجهات النظر الأخرى مقنعة. ينغمسُ الناسك «تيموكليس» في فتورٍ ولا مبالاة مثل حمامٍ لذيذ، صديق الراهب، «نيسياس»، النَّزّاع إلى الشك والمنغمس في الشهوات الذي لا شيء عنده ليقدمه ما عدا التسامح. «دوريون» ليس منغمساً في الشهوات، بل هو مجرد «كلبي»، ساخر.

قصة إغراءات بافنوتيوس عندما يعود إلى ثيبيد يصعب تصديقها. وحنينه لِـ«ثيس» هو استجابة مراهقٍ وليست استجابة رجل. يلمح فرانس أن بافنوتيوس كان بإمكانه أن يفعل أفضل مما فعله لو ضاجع مجموعة من المحظيات قبل أن يصبح مسيحياً، ولا شك أنه محق في ذلك - مع العلم أنه من غير المحتمل أن ابن أسرة إسكندرانية غنية يمكن أن يصل إلى عمر العشرين دون أن يكون له اتصال جنسي بالجنس الآخر. ولكن، على أية حال، سقوط بافنوتيوس يرجع إلى التعصب وقلة التجربة معاً؛ أي أنه يبالغ في أهمية الجنس مثل أي مراهق.

وماذا عن القديسين والزاهدين - بمن فيهم «أوغوستين» - الذين تنعموا بمسراتهم الجسدية قبل أن يصبحوا مسيحيين - كيف ينطبق نقاش فرانس عليهم؟ من المفروض أن الجواب لا ينطبق. - كان بإمكانهم هدي ثيس والعودة إلى حياة هادئة من الصلاة والتأمل. وفي هذه الحالة، جدال فرانس ونقاشه المقصود به أن ينطبق على المسيحية بشكل عام، ينطبق على بطله غير المجرب، ويفتقر إلى إمكانية التطبيق.

المشكلة الحقيقية هي أن فرانس ليس لديه أي شيء مقنع ليقدمه بدلاً من

الجدال الذي يرفضه. هو نفسه ألصق أهميةً مبالغاً فيها بالجنس وبالخبرات الحسية - بالتأكيد أنه ظل جاهلاً بالجنس حتى ذلك الوقت. لذلك ينصحنا بأن نرفض أوهام الدين ونستمتع بمثل الحياة التي عاشها نيسياس وأصدقاؤه. ولكن إذا حكمنا من خلال المأدبة، نقول إن هذا النوع من الوجود الأبيقوري (المنغمس في الملذات) ممتع ولكنه متكرر.

عندما نقارن فرانس مع شو في «الإنسان والإنسان الأمثل»، يمكن أن نرى أن الخلل الأساسي عند فرانس هو عدم الإحساس بالتطور. يبدو أنه كان راضياً بأن يقضي حياته مسافراً في أوروبا مع محظيته، ويحضر الحفلات الأدبية هنا وهناك. إن مثل هذا النظام الحياتي كان من الممكن، لو سار عليه شو أو أي مفكرٍ جاد آخر، أن يسوقه إلى الانتحار.

يُذَكِّرُنا ذلك أنه، على الرغم من ثقافته الواسعة، يبدو أنه لم يقرأ أي فيلسوف، ماعدا أفلاطون. صحيح أنه عندما كان شاباً، كان بلده غارقاً في مادية «أوغوست كونت». لكن فرانس لا يبدو أنه كان مندفعاً للدراسة الفلسفة من ديكارت ولوك وهيوم إلى كانت وهيجل. وعلى الرغم من ألمعيته، كان عقله سلبياً بشكل غريب وغير مبال.

كان محظوظاً أن قصة دريفوس أيقظته من نومه الكلاسيكي وجَرَّته إلى الحلبة السياسية. ولكنه في ذلك الوقت كان في الخمسينيات من عمره، ولا يستطيع أن يحدث أي تغيير. كانت مساهمته للأدب الفرنسي نزوعاً مسلياً إلى الشك، مُكَثَّفاً في أشهر قصة قصيرة له، «وكيل يهودا»، الذي يتذمر من تعصب اليهود، ولا يستطيع أن يَستَرِدَّ الرجل الذي يدعى يسوع الناصري، الذي حُكِمَ عليه بالموت. ولكن لأنه لم يكن لدى فرانس أي إيمان راسخ ليحل محل القناعات التي رفضها، يظل عمله غير مرضٍ أو مشبع كوجبة مؤلفة كلها، فقط، من أنواع مختلفة من المشروبات الروحية والمقبلات.



# كلمة أخيرة:
# الدرجة السابعة من التركيز

الذي يجب أن يكون واضحاً الآن، باستثناءات نادرة، أن الكتب التي تأثرت بها هي الكتب التي جعلتني أفكر. طبعاً لقد استمتعت بالعديد من الكتب التي «تقص قصةً جيدة»، - عندما كنت طفلاً، التهمت «رايدر هاغارد» و«إدغار رايس بورروز» و«آر. إل. ستيفنسون»، ولكنني أشبَعُ بسهولة من قراءة القصة.

في مقالة عن «ليندسي» بعنوان «عبقرية ديفيد ليندسي الغريبة»، ميّزتُ بين «الملّاحين الجويين الأعلى»، و«الملّاحين الجويين الأخفض». الأعلى هم كتاب مثل دوستويفسكي وتولستوي وشو وويلز، الذين يريدون أن يعرفوا ماذا يجب أن نفعل بحياتنا. والأخفض هم كتاب مثل جين أوستن وديكينز وثاكاري، الذين يمكن أن يكونوا أذكياء، ولكن لا يسألون «السؤال الكبير». ليندسي هو، طبعاً، من «الملّاحين الأعلى».

يبدو لي أن المشكلة الأساسية في الوجود الإنساني واضحة تماماً. إنها مُعَبّرٌ عنها بوضوح في رواية «هيرمان هيس» «ذئب السهول». يملك بطل هذه الرواية المال الكافي لكي يعيش بشكل مريح، محاطاً بالكتب وتسجيلات الغرامو فون (جهاز الحاكي). إلا أنه يجد حياته مملةً. يبدو أن فتوراً ما يتخلل وعيه اليومي. ولكن يمكن أن يتلاشى هذا الفتور فجأةً، عندما يشرب كأساً من النبيذ، ويشعر أن روحه تحلق في الأعالي كفقاعة ذهبية. يُذَكّرُ في مثل هذه اللحظة بِـ«موتزارت والنجوم»، - وبتعبير آخر، إنه ينجز نوعاً من الرؤية بعيني الطائر عندما ينظر إلى وجوده.

الآن، صحيح أن عالمنا ممتلئ بالمآسي المرعبة - الجوع الجماعي وغياب العدالة. إلا أن المشكلة بالنسبة للإنسان الوسط، ليس اتخاذ القرار بين الشقاء والتأكيد - الذي سمّاه «كارليل» «نعم الأبدية مقابل لا الأبدية»، - ولكن الأصح، هو المنظر الذي يراه الطائر والذي يجلب الإحساس بالـ«نعم» الأبدية، مقابل ذلك «الفتور» - الذي يسميه «هايدغر» «تفاهة الحياة اليومية».

هذه مشكلة جديدة للبشر. لقد وجد أجدادُنا أهلُ الكهوف الحياةَ صعبةً جداً، ولم يكن لديهم متسعٌ من الوقت ليضجروا. لكن العقل البشري جلب النظام والاكتشاف للعالم، وهذه غيرت الحضارة إلى أن أصبح عدد متزايد من الناس قادرين على العيش براحة مادية نسبياً. لكن هذه الراحة وسهولة العيش جلبتا لعنة الوعي الفاتر وغير المهتم، ونَحِنُّ إلى طريقة ما بسيطة لكي نستطيع استدعاء تلك اللحظات من «موتزارت والنجوم»، عندما نشاء.

يبدو لي أن كل هذا يتضمن أن الجنس البشري لديه غرض مشترك، ولذلك لا يُبَرَّرُ لأي كاتبٍ التصريح بأن الوجود الإنساني لا معنى له. لذلك لا أتحمل أي كاتبٍ مهما كان مثل «ساموبل بيكيت» الذي يبدو لي أنه لا قيمة له. قد أمضى حياته بالتصريح أن الوجود الإنساني لا معنى له؛ ولكن لو دفعه شخص ما كي يسقط في نهر، سيحاول الخروج من الماء من أجل أن يظل حياً.

المشكلة في عمل بيكيت هي أنه لا يعتقد - أنه مثال لما تسميه الروائية «آين راند» «العقلية المضادة للمفاهيم». تبدأ روايته الأولى «مورفي»: «أشرقت الشمس، كونها لا خيار لها، على اللاشيء الجديد». يفشل بيكيت في أن يرى أنه لا يقول حقيقةً موضوعية - أن العالم يعج بالناس الذين يفتحون عيونهم في الصباح ويشعرون أن العالم يزخر بالجِدّة. يرغب بيكيت في أن يستبعدهم - مثلما يستبعدهم «نوموف»، بطل أرتسيباشيف في رواية «حد الانكسار»، - كمتفائلين لا يفكرون، الذين يفشلون في استيعاب اللاجدوى والتكرار للوجود الإنساني. كنت سأحترم بيكيت لو تجشم عناء تبرير آرائه، على طريقة شوبنهاور، عندئذ نستطيع توضيح أين يتوقف جداله عن أن يكون موضوعياً. لكنه لا يرغب في الجدال؛ إنه يصرح أن الوجود لا

معنى له وأن العقل مضيعة للوقت. إلا أن الجملة «العقل مضيعة للوقت»، هي جملة عقلانية تشير إلى أن بيكيت يجب أن يستعمل العقل من اللحظة التي يستيقظ فيها في الصباح إلى أن يذهب إلى فراشه لينام في الليل. مثل كل المتشائمين - كما حاولتُ أن أبيِّن في حالة هيوزمانز وأندريف وأرتسيباشيف - آراؤه هي ببساطة متناقضة ذاتياً.

لكن الرفض الحقيقي لبيكيت وزملائه المتشائمين هو لأنهم يسممون إرثنا الثقافي، وبهذا المعنى فهم يستحقون اللوم مثل شخص يضع السم في خزان مياه الشرب. إنهم يُعَوِّقون تطور البشرية. ذلك لأنهم ينشرون «المغالطة السلبية»، الفكرة التي تُقَوِّيها أيضاً «الفلسفة الديكارتية»، التي تقول إننا مجرد ملاحظين سلبيين ننظر إلى عالمٍ لا نستطيع التأثير فيه، مثلما لا نستطيع التأثير في وعينا.

لقد اقتبست «غراهام غرين» بين الوقت والآخر، الذي انغمس في حالة وعي مكتئب في سنوات ما قبل العشرين من عمره، إلى أن قرر أن يلعب الروليت الروسية بمسدس وذخيرة حية. لقد وضع المسدس على رأسه وسحب آلية الإطلاق؛ عندما صوَّتت على حجرة فارغة، شعر بموجةٍ من الإدراك تقول له إنّ العالم كان زاخراً «بإمكانيات لا محدودة». إنه يستعمل أيضاً العبارة المهمة «كأن ضوءاً كهربائياً فُتِحَ مفتاحه»، ملمحاً بوضوح إلى أنه قد شعر برؤية شيء ما، وليس أنه شعر به فقط.

الذي حدث هو أن تلك الصدمة نفضت ضجره، مثلما تهب الريح مبعدةً الغيوم. لكنه كان الاهتزاز المفاجئ لعقله هو الذي غيَّر شكل وعيه، وليس المسدس.

سمَّى «إبراهام ماسلو» هذا النوع من الاهتزاز البهيج «تجربة الذروة». ثم اكتشف أن الذين يجربون الذروة وهم أشخاص طبيعيون، موقفهم من الحياة موقف متفائل وهادف، وليسوا ميالين للاستسلام لكسلهم أو شفقتهم الذاتية على أنفسهم. العقل البشري مثل اليد البشرية؛ يمكن أن يمسك بإحكام في قبضة اليد، أو ببساطة يعلق رخواً، وكان هذا الإمساك بإحكام هو الذي سبب تلك الموجة من التفاؤل. عقولنا ليست سلبيةً أو مشلولة. ولكن عقل بيكيت

سقط في نوع من الشلل بسبب الكسل (لقد اعترف أنه كان يحب أن يظل في سريره طوال اليوم لأنه لم يكن يرى أي سببٍ للنهوض منه). لذلك ضمرت عضلاته حتى وجد من الصعوبة أن يشدّها (يقلّصها) أو يرخيها.

لكن الشلل كان يرجع، إلى حدٍ كبير، إلى حقيقة أن عقله أقرّ كسله، مقنعاً إياه أنه لا جدوى من بذل أي جهد. وقد فعل كل ما في وسعه لينشر الشلل في بقية سلالة البشر. ومثل هذا كان الاختلاط والارتباك واللاعقلانية التي سادت في زمنه، والتي لا تزال تسود إلى درجة كبيرة، وكوفئ بجائزة نوبل لجهوده في تثبيطنا جميعاً. في زمن أرتسيباشيف، كانت غريزة الصحة والمعنى أقوى؛ لم يقترح أحد أن أرتسيباشيف كان يستحق جائزة نوبل من أجل رواية «حد الانكسار».

لقد بحثت عن طريقة ما، لعدة سنوات، يمكن أن تنتج نفس التأثير التي أحدثته روليت «غرين» الروسية، بما فيها «تجربة ذروة» فورية. وقد وصلت حديثاً إلى فكرة أننا نعرف مسبقاً الطريقة الأساسية.

مثلاً، خلال كتابة هذا الكتاب، وجدت أن أحد الملفات على حاسوبي قد تضرر - كان الملف عن هيوزمانز - ولم يكن عندي نسخة أخرى. قضى ابني «روان» نصف يومه محاولاً استرجاعه على حاسوبه (أنا أستعمل معالج كلمات قديماً). وأخيراً جلب لي النص على قرص جديد. لكن كل كلماته تشابكت بعضها ببعض، واختفت الفواصل، وقد أدخِلت على النص رموز لا معنى لها.

استمررت في تفحص النص ومحاولة تصحيحه، وأمضيت معظم اليوم في تبينه. ولكني لم أضجر، لأنني شعرت بالارتياح الشديد عندما استعدتُ الفصل. وأدركت بوضوح أن ضجرنا هو من شغل زعمنا أن شيئاً ما لا يستحق مثل هذه المراجعة. وفي صباح اليوم التالي، كان لا يزال أمامي ثلاث صفحات للتصحيح. وهذه المرة، بدلاً من مجرد العمل على النص بصبر، ركزت انتباهي الكامل عليه، كأن حياتي كانت تعتمد عليه، مقطباً حاجبي وعابساً مثل رجل مجنون. وأنا في هذه الحالة، شعرت بإحساس عجيب من السيطرة والمعنى - وجدت نفسي نادماً على أن ثلاث صفحات فقط كان

علي تصحيحها. ثم خطر لي أن لا فرق لدي في محاولة إنجاز هذا التصحيح قبل وبعد هذا الشعور. لو اخترت أن أركز انتباهي على تنظيف أنفي، لكان لهذا العمل نفس التأثير في خلق الشعور بالسيطرة والإمكانية الكامنة.

مثل هذه التجارب تجعلنا فجأةً مدركين أن الوعي يمكن أن ينجز مستوىً أعلى بكثير من استيعاب المعنى، ويمكن أن يحافظ عليه ببذل القليل من الجهد المستمر. والسبب في أن هذا لا يتطلب جهداً كبيراً هو أنه حالما يغلق الانتباه أو يسد التسرب المألوف من الطاقة العقلية، ليس من الصعب المحافظة على هذا الاستيعاب وتعزيزه.

إن أهمية الجنس تكمن في القدرة على تركيز العقل، لكي يعطينا لمحةً من الإمكانيات العقلية لتركيز الوعي.

يبدو لي أن الإمكانية الأساسية يمكن أن يُعَبَّرَ عنها بسهولة. يجب أن نتذكر أن ويليام جيمس بدأ يشفى من انهياره العصبي عندما قرأ ملاحظة «رينوفيه» القائلة إن البرهان على الإرادة الحرة هو أننا نستطيع أن نفكر بشيء ما وألا نفكر بشيء آخر. أستطيع أن أكسر سلسلة هذا التفكير لكي أفكر بطفولتي، أو بما يمكن أن نتناول هذا المساء للعشاء، أو بنظرية «غودِل».

ولكن على الرغم من أنه صحيح أنني أستطيع أن أغير مسار تياري الفكري، ليس من السهل تغيير مسار عواطفي. أستطيع أن أتذكر بماذا شعرت في عيد الميلاد كطفل، أو أول مرةٍ شاهدت منظراً طبيعياً للجبل، أو عندما قُبِلَ كتابي الأول. لكن اللمحة تدوم جزءاً من الثانية، ثم تتلاشى.

إلا أن هناك لحظات عندما أبدو قادراً على السيطرة على مشاعري وأفكاري. إذا كنت مضطجعاً على سريري في صباح شتائي بارد، ويجب أن أنهض خلال عشر دقائق، أستطيع بشكل أو بآخر تركيز عقلي على دفء السرير وأتمرغ متكاسلاً حتى اللحظة التي يجب أن أنهض فيها. أستطيع أن أتذكر نفس الإحساس كطفل، مصغياً إلى طرق المطر على زجاج النوافذ، أو جالساً داخل منزل مصنوع من صناديق كرتونية وأيدي مكانس كهربائية ولحافٍ عتيق. تعلمت أن أسيطر على طبعي، عندما كنت في السنوات ما قبل العشرين بقراءة الشعر أو الاستماع للموسيقى. وفي الفرص النادرة من

الاسترخاء الممتع، أبدو قادراً على السيطرة على مشاعري بسهولة مثلما أستطيع أن أسيطر على السيارة ذات التوجيه الآلي. ولكن في الظروف العادية، تستجيب مشاعري لمحاولتي توجيهها بشكل غير متعاون كإحدى سيارات الدودج في ساحة العرض.

في طفولتي، كنت غالباً أضطجع يقظاً في الليل، محاولاً النوم بصعوبة، وشاعراً بأنني ضجِر من أفكاري، التي كانت تصِرّ على أن تسير على هواها. ولكن في هذه الأوقات، تعلمت حيلة الاضطجاع يقظاً والاستمتاع بأفكاري وبدفء السرير وأحياناً بالأحلام الجميلة.

يبدو لي أن هذه القدرة على توجيه مشاعرنا، وحتى حالاتنا الفيزيائية (الجسدية) التي هي صدى مشاعرنا، هي إمكانية طبيعية للوعي، التي سيعتبرها البشر يوماً ما شيئاً بديهياً مثلما يعتبرون الآن قدرتهم على توجيه أجسامهم في أي اتجاه يرغبون أن يسيروا به.

إن أبسط طريقة لاستيعاب أن الوعي يمكن توجيهه هو أن نفكر بمضاعفات حالات الأزمة.

وعندما نجرِّبُ أي نوع من الراحة من الأزمة، فإننا نلمح إمكانية وعي إيجابي بشكل كامل. ولكن حالما تنقضي الراحة، نجد أنه في الحقيقة من المستحيل أن نفهم ما رأيناه.

الأحجية هي هذا. ليس من الصعب أن نفهم لماذا جرَّب غراهام غرين الشعور أو الإحساس بالشيء المؤكد عندما ضربت المطرقة حجرة الانفجار الفارغة، أو لماذا شعر دوستويفسكي أن حدسه كان نوعاً من الكشف الديني. ولكن عندئذ، عندما وقف أمام مجموعة إطلاق النار، كان قد فَهِمَ مسبقاً ماذا سيفقد؛ وبتعبير آخر، لقد حقق سلفاً رؤية منظرٍ بعيني طائر للعالم وحياته الخاصة.

ولكننا نلمح نفس الصورة الداخلية عندما يكون السبب سخيفاً نسبياً. بعدما عدت مع كلابي من نزهة سيراً على الأقدام، تحسست جيبي بحثاً عن مفاتيح السيارة فلم أجدها. وعندما رَوَّضت نفسي على فكرة العودة إلى أقرب صندوق هاتف على الطريق لأتصل بزوجتي، وجدت أن المفاتيح قد

سقطت من خلال ثقبٍ في جيبي. مثل هذا الطارئ ليس مهدداً للحياة، لكنه يستحضر، وربما للحظة، نفس ذلك الحدس بأن الحياة لها قيمة لا تُقدَّر. لماذا؟ (نقول بالعامية «الروح غالية» - المترجم).

إن اللمحة شبيهة بِـ«شعور العطلة» - ذلك الشعور الناتج عن انعدام التحفظ، الشعور بالفرح الخالص الذي خبرناه عند الشروع في عطلة ما. لكن ذلك من السهل فهمه. الخليط من الاسترخاء والتوقع المفرح يوقظ حواسنا، ويمكّننا من إزاحة الضغط الذي نشعر أننا مجبرون على التركيز عليه في اللحظة الحالية. يُمَكِّنُنا هذا من الوقوف وعَدِّ «البركات» التي مُنِحناها. ولكن لماذا فقدُ مفتاح السيارة ثم العثور عليه يحدث نفس الأثر؟

أعتقد أن الجواب يكمن جزئياً في تجربة آبراهام ماسلو. لقد اكتشف ماسلو أنه عندما بدأ طلابه في الكلام بعضهم مع بعض عن «تجربة الذروة»، بدأوا في الحصول على «تجارب ذروة» طوال الوقت. ذلك لأن «تجربة الذروة» تذكرنا بالذي لمحه غراهام غرين عندما ضربت المطرقة على غرفة الانفجار: أن الحياة مثيرة بشكل لا حدود له.

ولكن كيف من الممكن أن ننسى هذا؟ يكمن الجواب في طبيعة تطور الوعي الإنساني. لكي نظل أحياء، علينا أن نتعلم كيف نركز وعينا فقط على مشاكل الحاضر. معظم الناس يقضون حياتهم في الذهاب والإياب من العمل؛ ومعظم النساء يقضين حياتهن في القيام بالواجبات المنزلية. الآن تعتمد حالة بهجتنا على مدى نجاحنا في مهمتنا الحالية. إذا كان تنفيذ هذه المهمة يسير بشكل سيئ، نعاني من اكتئابٍ ما، شعور بالهبوط. شعور الهبوط هذا، فقط ينطبق، طبعاً، على المهمة الحالية؛ ولكن لأن المهمة الداخلية تشغل كل أفقنا الداخلي، فإن هذا الأفق تُسَوِّده الغيوم الرعدية السوداء من كل الجوانب. إذا كنت تحدق إلى السماء بتليسكوب، فإن غيمةً واحدةً يمكن أن تعطي الانطباع بيومٍ معتم، علماً بإمكانية أن تكون الغيمة الواحدة في سماءٍ زرقاء.

للطارئ تأثير يجعلنا ننزع التيليسكوب عن أعيننا وننظر نظرةً أوسع. وتذكرنا تجربة الذروة أن الوعي اليومي هو نوع من النفق، وعلينا فقط أن

نتزع التيليسكوب لنرى إلى أي درجة يجب أن نكون شاكرين. وبتعبير آخر، لقد حُصرنا في الوعي اليومي. لكن هذا ليس خطأ الوعي اليومي؛ إنه خطأنا نحن. لقد علّمتنا الحياة أن نعمل بجد طوال الوقت، ونميل لأن نفعل ذلك بحكم العادة. إذا نادتني زوجتي لتقول إن الطعام جاهز وأنا أكتب رسالة، أترك الرسالة بتقاعس - حتى ولو كنت أفَضِّلُ أن أتناول الطعام. رغبتي في أن أكمل العمل الذي يجب عليّ أن أقوم به، رغبة قوية تجعلني أتغلب على التقاعس عن إيقاف كتابة الرسالة.

عندما كنت طفلاً، وجدت من المستحيل أن أفهم عبارة «مغرم بالعمل»، (الشخص الذي يكره أن يتوقف عن عملٍ ما ويقوم بعمل آخر إلا بعد أن يكمل عمله الحالي - المترجم) مثل والدي، الذي كان لديه عمل مسائي بالإضافة إلى عمله في النهار في مصنع. لكن خلال سنة أو سنتين، مدفوعاً بطموحي، وبالرغبة في الهروب من نوع الحياة التي كان يعيشها والدي، كنت أقضي كل وقتي أكتب القصص والمقالات التي كانت تُرفَض. لقد لاحظ «وردسورث» مرةً أن «ظِلال السجن تبدأ في الإغلاق، حول الفتى الذي يكبر»؛ الآن يجب أن أتصالح مع التناقض القائل إننا نشجع هذه الظلال على أن تقفل أبوابها حولنا.

ماذا يمكن أن نفعل حول هذا؟ هذا التحليل يوحي بالجواب الأساسي. المشكلة هي: يبدو أن الوعي له ميل ملزم بأن ينكمش إلى «رؤية في نفق». هذا ليس مهماً؛ نحتاج إلى الرؤية في نفق، أو لنقل «الرؤية النفقية» لتمكّننا من العمل بالفاعلية القصوى. المشكلة هي أنه عندما تكون الرؤية في النفق مختلطةً مع التثبيط، فالنتيجة هي تدني الضغط الداخلي. ويمكن أن نعتاد على الحياة والعمل في ظروف ضغطٍ مخفف يصبح أخيراً حالةً دائمة. نبدأ في العيش على «أهبة الاستعداد للدفاع» ويتبخر كل إحساس بالتوقع الممتع لأن نعيش حياة مفرحةً في المستقبل. عندما يحدث هذا، فإن القلق والمخاوف السخيفة يمكن أن تُغمِسَ العقل في حالة دائمة مما يسميه «كيرغارد» القلق. خطوة واحدة وراء ذلك تؤدي إلى الانهيار العصبي. (الروائي «ويليام ستايرون» زودنا بوصفٍ دقيقٍ لمثل هذا الانهيار في كتابه «الظلام مرئي»، - الذي ينتج عنه أيضاً أنه لا يملك أي معرفة بالعمليات التي تؤدي إلى الانهيار).

نستطيع بأن ننقذ أنفسنا من «الرؤية النفقية»، بأن نُصدَمَ باليقظة، كما في

حالة غرين ودوستويفسكي. تكمن المشكلة في خليطٍ من النسيان والكسل. لقد ذَكَّر طلاب ماسلو بعضهم بعضاً بالرؤية بعيني الطائر، إلى أن تصبح هذه الرؤية عادة. لقد اكتسب سارتر نفس العادة خلال الحرب، عندما وضعه التهديد بالاعتقال والتعذيب في حالة حرص وتيقظ دائم.

ولكن سارتر آنئذ، مثل غراهام غرين، كان من المستحيل أن يستفيد من هذا الامتياز بالتعود على النظرة بعيني الطائر لأن فلسفته المتشائمة كانت تنكرها. لقد بذلت جهدي في هذا الكتاب في توضيح فكرة أن التطور الفني الطويل المدى والفلسفة السلبية لا يتفقان. لقد حاولت أيضاً أن أبين أن نوع الفلسفة السلبية التي غاص بها الكثير من الكتاب في القرن العشرين ليست على توافقٍ مع الحقائق. الفلسفة المتشائمة نتيجةٌ لخلط الكسل مع النسيان المذكور آنفاً. ولا تبرير موضوعياً لها. عندما يُنظَرُ إلى الحقائق بشكل موضوعي، في حالة يقظة أو تيقظ، فإنها تبرر إحساس «تشيسترتون» بـ«الأخبار الطيبة الخالية من المعنى»، أو ملاحظة «غرين» أن الحياة زاخرة بالإمكانيات اللامحدودة.

الجواب الأساسي، كما لاحظ د. جونسون، يكمن في تركيز العقل. لقد جربت هذا ربما حوالي ست مرات في الماضي قبل عشرين عاماً، خاصةً عندما كنت أسوق سيارتي تحت الثلج المتساقط بغزارة، عائداً من محاضرة في ديفون، ومرةً أخرى خلال رحلة بالقطار إلى نورثامبتون، لألقي كلمةً في مؤتمر أقامه أحد الناشرين – وقد وصفت هاتين المحاولتين في كتاب «وراء السحر والتنجيم». في المناسبتين، لقد لاحظت بوضوح مصداقية البصيرة عند «هاسرل»، أن الوعي مُتَعَمَّد (أي أنه فعل عقليٌ مقصود أو هادف – المترجم). علاقاتنا مع مواضيع الحواس ليست سلبية، إنها مثل إسفنجة تمتص الماء، إنها إيجابية.

يمكن أن تكون لعبة تينس شبهاً أفضل. عندما نكون كسولين وميكانيكيين، نلعب لعبةً دفاعيةً خالصة؛ ولكننا مُجبَرون رغم ذلك على أن نضرب الكرة، لأن كل المُدرَكات الحسية والإدراك تحصل عن عمد أو بشكل متعمد (من قبل الذي يقوم بالإدراك – المترجم). ولكن عندما الوعي أو الإدراك ينجز أو يصل إلى المستوى الصحيح (المستوى الذي هو كما يجب – المترجم)

من الحيوية، فإننا نلعب لعبةً عدائيةً بشكل كبير، ويمكن أن نلاحظ التعَمّد في لعبنا. في مثل هذه اللحظات نستطيع أن نستوعب الطبيعة الحقيقية للإدراك أو الوعي وإمكانيات التطور الإنساني، إذا فهمنا هذا بشكل حقيقي وأكيد واستطعنا النجاة من مغالطة الإدراك أو الوعي السلبي.

يبدو أن هذا يؤدي بنا إلى بصيرة أو رؤية يمكنها أن تُغَيِّر حياتنا.

نعتقد أن الإدراك أو الوعي هو كالمرآة، وأن ما نراه في المرآة «حقيقي». هذا الاعتقاد أن الإدراك أو الوعي انعكاس على سطح مرآة هو فشل كلي في استيعاب طبيعة الإدراك أو الوعي عند البشر.

إن الإدراك أو الوعي عملية انتباه وضغط أو تركيز، والقدرة أو القوة أو الملكة التي تسمى «الخيال» - (أو وظيفة العقل في استيعاب وتَمَثّل الوجود - المترجم)، هي الشيء المركزي في عملية الإدراك أو الوعي هذه.

انظر إلى هذه الأبيات لِـ«ييتس» من «لَلَبي»:

ما أهمية كل تلك الإنذارات العالمية
بالنسبة لِـ«باريس» القوي عندما وجد
النوم على سرير ذهبي في
فجر ذلك اليوم تطوقه ذراعا هيلين.




النشوة الخالصة أخيراً في تملك هيلين يجب أن تكون قد غَيّرت وعيه، لذلك شعر أنه لا يُهزَمُ أمام أي مشكلة.

ولكن إذا نظرنا إلى علم الظواهر المتعلق بالإثارة الجنسية، سندرك أنه يعمل من خلال سلسلة من حركات «الضغط»، تجعلنا الحركة الأولى نركز انتباهنا، ثم نحقق أو نصل إلى مستوى أعلى من الإثارة والتركيز.

يجعل شو الكابتن «شوتوفر» يقول إنه يريد بلوغ الدرجة السابعة من التركيز. تصور سبع دوائر متداخلة بعضها مع بعض في الوسط، وأن كل مستوى جديد من الإثارة يجعل العقل ينكمش في الدائرة التالية، واصلاً إلى سيطرة وتحكم أكبر.

أنا لا أتكلم الآن عن الإثارة الجنسية، ولكن عن كل شكل من أشكال التركيز الواعي: الاستمتاع بالموسيقى والفن، والشروع في عطلة، والإنجاز أو النجاح الجسدي في الرياضة، وومضة البصيرة الرزينة التي تحل مشكلةً ما.

عندما نرمي حجراً صغيراً في بركة، تتحرك حلقات متحدة المركز نحو الخارج. لنتصور، بدلاً من ذلك، أن هذه الحلقات تتحرك نحو الداخل، ولدينا صورة العملية الأساسية من الإدراك أو الوعي.

عندما تشعر أنك متعب وخامل، فالإدراك أو الوعي مسترخٍ وسلبي، وتُحسُّ أن العالم الخارجي هو الحقيقة الوحيدة. وحالما يجذب انتباهك شيء ما، فإنك تتحرك داخل الدائرة الأولى من التركيز. هذا ما يحدث، مثلاً، عندما تقرأ جريدةً أو بين الفينة والأخرى تراقب التلفاز.

إذا رأيت فجأةً قصةً تمتعك بعمق، فأنت تركز انتباهك، وتتحرك إلى داخل الدائرة الثانية من التركيز.

ثم إذا أثرت أكثر - مثلاً، وأنت تراقب رياضتك المفضَّلة على التلفاز - فإنك تصل إلى أو تحقق «الدرجة الثالثة من التركيز».

تمر الإثارة الجنسية أيضاً بهذه المراحل الثلاث من - انتباه، تركيز، إثارة.

الصوفيون والزهاد يُقِرُّون بالأهمية المركزية لهذه العملية، وبشكل مقصود، يشرعون في تقوية الأشياء التي تساعدهم على التركيز.

الذي أنجزه كل أولئك الفلاسفة والصوفيين والزهاد هو تمييز وإدراك فلسفي ما. الأشياء ليست «كما هي». الحقيقة ليست ما يبدو أنها كذلك. الحقيقة أو الواقع اليومي هو انعكاس على سطح مرآة قبل أن نحقق الدرجة الأولى من التركيز. إنها مثل النظر إلى صفحة من الكتابة قبل أن ننزلها في المكان الذي نريد. هذه هي الحالة التي وصفها همينغوي عندما قال، «أنت تعرف كل الذي هناك». إنه الشيء الذي سماه سارتر «الغثيان».

أول عمل من التركيز هو جلب الصفحة المطبوعة إلى بؤرة التركيز، وجعلنا نفهم أن لها معنى.

يجب أن نكون قادرين الآن على استيعاب أن «الحقيقة اليومية» ليست حقيقية. فكرتنا أو مفهومنا عن أن الحقيقة اليومية صحيحة يصاحبه وهم

آخر. عندما تقرأ مقطعاً في جريدة، تعرف أن المعاني قد وضعت من قبل الصحفي الذي كتبها.

وعندما تنظر إلى شجرة، تشعر أنه لا معنى وراءها - بغض النظر عما يكشفه إدراكك - لأنه لم يكتبها أحد. ولكن عندما ينظر شاعر إلى الشجرة، في المرحلة الثالثة من التركيز، يطغي عليه شعور من المعنى.

وعندما نظر إلى الشجرة الباطني «يعقوب بوهيم» بدا أنه يرى ما بداخلها، يرى حياتها الداخلية. لقد سمى رؤيته «توقيع كل الأشياء». وبتعبير آخر، توقفت الشجرة عن أن تكون «مجرد نفسها»، وكانت مرتبطةً، بشكل ما، بكل شيء آخر. لقد أنجز بوهيم الدرجة الرابعة من التركيز.

لقد أنجز طلاب «ماسلو» هذه النظرة الداخلية الحيوية بمناقشة تجارب الذروة؛ ولهذا استطاعوا أن ينجزوا تجارب الذروة حينما أرادوا.

لا يزال الإنسان محصوراً في مرحلة الحيوانية في هذه اللحظة الحديثة من تطوره. ولا تزال نظرته إلى العالم سلبية أساساً.

إلا أن الإنسان قد تطور أكثر من الحيوانات الأخرى لأن نظرته إلى وجوده هو وإلى الوجود ككل نظرة أقل سلبيةً من نظرة الحيوانات الأخرى. إنه يحاول دائماً أن يغير الأشياء. وهذه الرغبة في تغيير الأشياء هي التي خلقت الحضارة، وجعلته أكثر مخلوقٍ متطور على وجه الأرض.

إلا أن وجهة نظره الواعية نحو إدراكه أو وعيه للعالم تظل سلبيةً. إنه يقبل أن «الإدراك اليومي» هو الحقيقة. وهذا يمكن مقارنته برجل ضعيف النظر يعتقد أن قصر النظر الذي يعاني منه من دون نظارته حقيقي أكثر من الرؤية الأوضح التي يكتسبها عندما يضع نظارته على عينيه.

يُخدَعُ الإنسان من قبل الإنسان المحتال والمخادع؛ لكن هذا خطأه هو، لأن المحتال هو سذاجته. صحيح أنه يقوم بمحاولات غريزية ليسيطر على وعيه - من خلال وسائل بسيطة مثل الكحول والجنس والرياضة والعطل - ولكن بمعنى من المعاني، هذه الأشياء تجعل الأمور أسوأ، لأنه يزعم خطأً أن هذه الوسائل قد غيَّرت إدراكه؛ بينما عملياً قد فشل في إدراك أنها جعلته يركز انتباهه فقط.

ولكن عليه أن يفهم أن عملية تركيز الانتباه تؤدي إلى استيعابٍ أعمق للمعنى الذي هو الوقوف على عتبة الخطوة الجديدة في تطور الإنسان.

هذه هي غاية الأدب - ليس الأدب العظيم فقط، ولكن غاية كل الأدب: أن يصبح الإنسان مُستَغرقاً في عالم خيالي كي نصبح فجأةً واعين للمعركة بين العالم والعقل - تلك المعركة التي نتوق لأن تنتهي بنجاح العقل.

# نبذة عن المؤلف

ولِدَ كولن ويلسون في ليستر، إنكلترا، 26 حزيران، 1931، ابن عامل في مصنع أحذية انجذب إلى الكيمياء وعلم الفلك وهو في العاشرة من عمره، ونال منحة دراسية إلى مدرسة غيتوي الثانوية وهو في الحادية عشرة، لكنه تركها وهو في السادسة عشرة. لم تفكر أسرته بإرساله إلى الجامعة وذلك لظروفها المادية غير الكافية لذلك. «بعد عدة أشهر من العمل المضني في مصنع صوف»، قرر أن يصبح كاتباً، وليس عالماً. «بدأت أكتب، لما ارتأيته، نتيجةً موسّعة لمسرحية شو «الإنسان والإنسان الخارق» وكتاباً بعنوان «خلاصة نظرية شو». في هذا الوقت، «عَرَضت عليَّ مدرستي القديمة عملاً كمساعد لفني مخبر وعملت هناك لمدة سنة، إلى أن اتضح للجميع أنني فقدت الاهتمام بالعلوم، ولهذا فصلت من العمل، للأسف».

بعد تعيينه لمدة محددة في الخدمة المدنية، أمضى عدة سنوات متجولاً في إنكلترا، مشتغلاً بأعمال مختلفة. في 1953، تعرَّف على زوجته المستقبلية، «جوي» «التي أقنعتها أن تفصل خطبتها وتأتي معي إلى لندن. (واستمرت معي منذ ذلك الوقت حتى الآن).»

من ربيع إلى خريف 1954 كان ينام على مرج «هييث» في حقيبة نوم ليدَّخِر الأجرة، بينما كان يكتب في النهار في غرفة المطالعة في المتحف البريطاني، مشتغلاً على روايته الأولى «شَعيرةٌ في الظلام»، ومخططاً كتاباً حول الفلسفة الوجودية، ومزمعاً تسميته «اللامنتمي في الأدب».

يقول ويلسون، « كنت محظوظاً؛ لقد قُبِلَ كتاب «اللامنتمي» من قِبَل أول ناشر أرسلت إليه مخططاً عاماً له وبعض المقاطع - «فيكتور غولانز».

بعدما نُشِرَ في آخر أسبوع من أيار 1956، نال الكتاب استقبالاً غير مسبوق من نقادٍ جادين، و- كما كتب الصحفي «كينيث أول سوب» - «استيقظت لأرى نفسي مشهوراً» حقق الكتاب أفضل بيع في إنكلترا وأمريكا، وترجم إلى اثنتي عشرة لغةً. وفجأةً، وبشكل مدهش، وجدت نفسي أبث المحاضرات في التلفاز والإذاعة وأقدم المحاضرات في الجامعات، وتكتب عني الجرائد بشكل لا ينتهي في أعمدة القيل والقال.

انتقل ولسون وأسرته إلى كورن وول هرباً من المضاعفات اللانهائية للشهرة، كما نصح بذلك غولانز، حيث لا يزالون يعيشون هناك. وقد أكمل كتابه الثاني هناك «الدين والمتمرّد»، واستمر في الكتابة: خمسة مجلدات لعصر «اللامنتمي» و«موسوعة جريمة القتل»، وسلسلةً من الروايات. يقول ويلسون: «في عصر» اللامنتمي، كان واضحاً أن ما كنت أعمله هو خلق «وجودية جديدة» (ملخصة في كتاب يحمل نفس العنوان) ذات نزعة إيجابية ومؤمنة بالتطور، بالمقارنة مع الوجودية العدمية لِهايدغر وسارتر وكامو. لا أزال أعتبر هذا أنه إنجازي الأساسي.

في أواخر الستينيات، طلب منه أن يكتب كتاباً عن «مسائل السحر والتنجيم». كونه شكّاكاً في الأصل، صار مقتنعاً بواقعية الشيء الشبيه بالشيء العادي، وأنتج مجلد ربع المليون كلمة «مسائل السحر والتنجيم» (1971)، الذي حقق نفس نجاح «اللامنتمي». حَرَّرَ عدة كتبٍ مع الدكتور «كريستوفر إيفانز»، «الخارق للطبيعة» لِدار آلدوس للنشر، وكتب بضعة مجلداتٍ عن الأشياء الشبيهة بالأشياء العادية، وأهمها «عجائب» (1978) و«ما وراء السحر والتنجيم» (1989). وتشتمل الكتب المتعلقة بالأشياء الشبيهة بالأشياء العادية كتباً مثل، «بولتر جيست»، و«الحياة الأخرى»، و«المباحث النفسيون».

لِكولن ويلسون ثلاثة أطفال، سالي ودامون وروان. شارك ابناه في تأليف عددٍ من الكتب عن الجريمة وعن العجائب التي لا حل لها عنده. كتب أكثر من ثمانين كتاباً في خمس وثلاثين سنةً. وتقع هذه الكتب في ثلاث فئات: الفلسفة الوجودية، علم الجريمة، الشيء الشبيه بالشيء العادي، وعلم النفس (بما فيه تأريخ حياة كل من «وايلهايم رايخ» و«أبراهام ماسلو»). أنتج

أيضاً عشرين روايةً وثلاث مسرحيات وتسجيلاً على قرص ليزري، «كولن ويلسون الأساسي»، تسجيل بصوته وهو يقرأ مقاطع من هذا الكتاب.

«أعتقد أن انحرافي الأساسي في التسعينيات هو اهتمامي بمشكلة الحضارات القديمة. لقد بدأ هذا الاهتمام عندما طلب مني أن أكتب مخطط فيلمٍ عن «القارة الأطلنطية»، لِـ«دينو ديلو رينتيس»، وقررت أن أبنيه على نظريّة «جون أنتوني ويست» (المأخوذة من «شوولَر دي لوبيز») والقائلة إن أبو الهول قد بني منذ آلاف السنين قبل التاريخ الذي يُفتَرَضُ حتى الآن أنه بني فيه، من قبل الذين ظلوا أحياء بعد اختفاء القارة الأطلنطية من الكرة الأرضية. سلسلة من الاكتشافات المتعلقة بالأشياء النفيسة التي يكتشفها موهوبون بها، أدت إلى الاتصال مع جون أنتوني ويست، وغراهام هانكوك، وروبيرت بوفال، وراند فليم آث، وآخرين، وأدت إلى كتابة «من القارة الأطلنطية إلى أبو الهول» (هذا ليس عنواني، ولكن عنوان الناشر الذي نشر لي، أنا آسف - أردت أن أسميه «قبل أبو الهول»). لقد بيع منه عدد لا بأس به من النسخ، وقد كلفتني دار نشر «فيرجين» أن أكتب كتاباً عن إمكانية الحياة غير الأرضية، الذي أصبح بعنوان «الفجر على كوكبٍ أجنبي»، المتوقع أن يكون في السوق في إنكلترا في شهر أيار وفي الولايات المتحدة في شهر تشرين الأول».

في السنوات الخمس المنقضية، حاضر بانتظام في أمريكا وأستراليا واليابان.

توفي عام 2013.



في عام ١٩٥٠، وبدفعٍ من نصيحة مكتبيٍّ يعمل في لوس أنجلوس، انطلق (هينري ميلّر) في إعداد قائمةٍ بمائة كتاب من الكتب التي عدّها الأكثر تأثيراً في حياته، وكما يحصل في العادة اشتطّ ميلّر كثيراً واندفع بعيداً عن مخطّطه الأوّلي وكتب مجلّداً بثلاثمائة صفحة عنوانه (الكتبُ في حياتي). سجّل ميلّر ملاحظةً في مقدّمة كتابه هذا يقول فيها إنّ كتابه سيتطوّرُ إلى مجلّدات عديدة في خضمّ السنوات القليلة اللّاحقة؛ ولكنّ الحقيقة أنّ المجلّد ظلّ يُطبع بحجمه الأصليّ ولم تحصل أيُّ إضافات عليه كما لم تظهر أيّ مجلّدات لاحقة تكملُ ما ابتدأه ميلّر في عمله الأصليّ، وأرى أنّ بإمكاني تفهّم دوافع ميلّر الكامنة وراء ذلك: عندما بدأتُ أنا ذاتي بعمل قائمةٍ لأكثر الكتب تأثيراً في حياتي كنت توقّعتُ في البدء أن تكون في حدود العشرين كتاباً، وعزمتُ أن أرفقَ مع كلّ كتاب مقالة وافية لاتتجاوزُ دزينة من الصفحات، وبعدما انطلقتُ في وضع قائمة أوّلية بالكتب المطلوبة رأيتُ نفسي أدوّنُ خمسين عنواناً من الكتب دفعة واحدة ومن دون أن أتوقّف ولو لبرهة قصيرة وتبيّنتُ أنّ بالإمكان بكلّ بساطة أن أضيف خمسين عنواناً آخر من غير كثير جهدٍ أو إعمال نظر طويل، وكان هذا يعني أنّ كتابي الموعود عن حياتي مع الكتب سيكون مجلّداً بألف ومائتي صفحة في أقلّ تقدير، ولك أن تعلم بعد كلّ هذا كم كان ينبغي أن أمارس من جهد وانضباط لكي أقلّل عدد العناوين بغية جعل الكتاب في حجم مقبول وقابل للتداول السهل.



